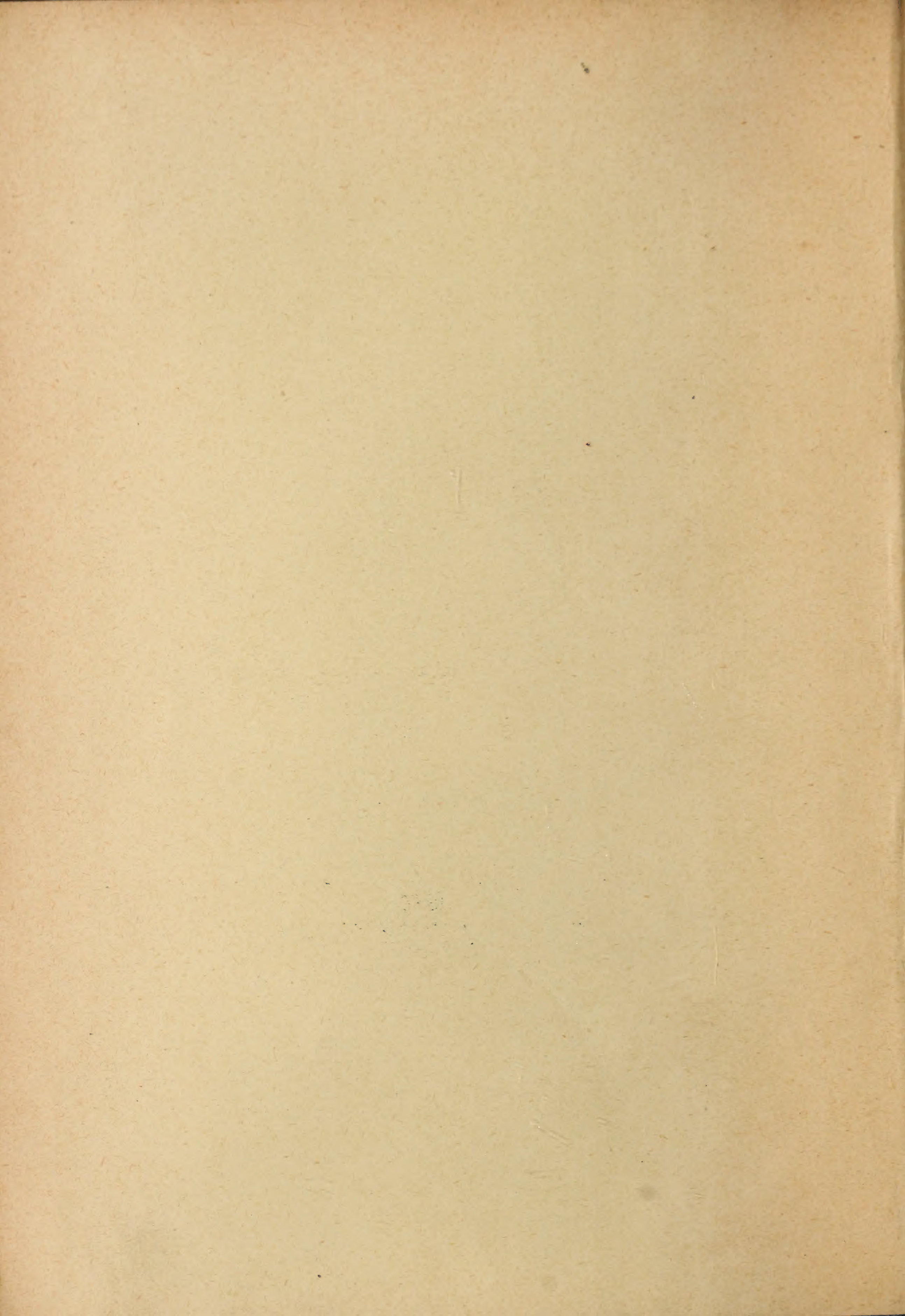

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 763 1

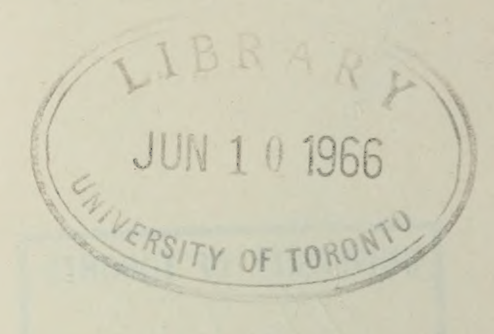


AUS DER OPERNWELT

PRAGER KRITIKEN UND SKIZZEN

VON DR. RICHARD BATKA

MÜNCHEN 1907
VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY


LIBRARY
JUN 10 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

Herrn Dr. Wilhelm Mercy

Herausgeber des „Prager Tagblatt“

in dankbarer Hochschätzung

gewidmet.

VORWORT

Das sind die Kleinen
Von den Meinen.

Nach Abschluss des ersten Bandes meiner in schwerer wissenschaftlicher Rüstung einherklirrenden Geschichte der Musik in Böhmen, fühlte ich das lebhafte Bedürfnis, mich des Panzers zu entledigen, und im flotten, offenen Wams vor meine Freunde zu treten. Und so komme ich denn mit einem Päckchen gesammelter Kritiken, meist aus der Zeit, da ich als Tageskritiker in Prag wirkte und das rege, bunte Opernleben mitmachte, das im letzten Jahrzehnt im Deutschen Theater unter der Aegide Angelo Neumanns so frisch und fröhlich pulsierte. Ich bin kein „blutiger" Rezensent gewesen, obzwar ich zu Zeiten auch scharfe Worte nicht sparte, sondern gab mich mit Freudigkeit und offenen Sinnen den vielfältigen von allen Seiten auf mich einströmenden Anregungen der Oper hin. Uebrigens bedeuten die Artikel dieses Buches keine Auslese, sondern eine Nachlese meiner Prager Kritiken über neue Opern. Die Aufsätze über „Guntram" von Strauss, den „Armen Heinrich" von Pfitzner, „Don Quixote" von Kienzl, „Manru" von Paderewski, „Kain" von d'Albert, „Cid" von Cornelius, „Corre-

gidor“ von Hugo Wolf usw. findet der freundliche Leser in meiner früheren Essaysammlung „Kranz“.

Aber nicht als Erinnerungsstücke an eine im wesentlichen vorläufig abgeschlossene Tätigkeit sind diese Aufsätze hier aneinandergereiht worden. Es sind Bekenntnisse von Gedanken, die ich, wenn sie auch aus augenblicklichen Eindrücken hervorgingen, fast alle heute noch vertrete und die ich auch über den Tag hinaus, dem sie dienten, gelesen und beachtet wissen möchte. Erschienen sind sie an verschiedenen Orten, im „Kunstwart“, in den Prager Tagesblättern, in der „Deutschen Arbeit“ und in der Wiener „Zeit“, in der Stuttgarter „Neuen“ und in der „Rheinischen Musikzeitung“. Mögen sie zeigen, dass auch die heitere Form des Feuilletons zuweilen ein ernstes Wort und immer eine feste Kunstgesinnung zu fassen vermag. Ridendo dicere verum soll nicht heissen, ehrenhaft strebende Künstler, selbst wo sie irren, zu verlachen. Aber es gibt Fälle, wo man sich redlich empfundenen Aerger nicht anders als durch eine humorvolle Betrachtung hinwegschreiben kann. Hoffentlich wird man auch bei den in leichten Journalistenschuhen vorbeigleitenden Artikeln dieses Buches die entschiedene Richtung des zielbewussten „Kunstwärters“ nicht vermissen.

Prag, zu Neujahr 1907

DR. RICHARD BATKA

INHALT.

Italienische Oper.

Deutsche Oper.

(Sämtliche Opernpremieren im Neuen deutschen Theater zu Prag.)

DAS LEITMOTIV

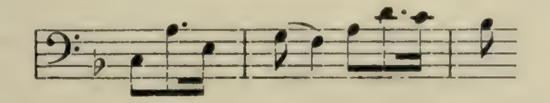
Auch die Kunst der Töne hat ihre Ammenmärchen. Ich meine: gewisse unhaltbare Schlagworte, die jedem, der ins musikalische Leben eintritt, sozusagen schon an der Wiege als bedeutungsvoll zugeraunt werden, die dann unausrottbar in den Köpfen der Laien rumoren und sogar manchem ergrauten Fachmusiker und Kritiker gelegentlich noch einen Schabernack spielen. Solchen ästhetischen Spuk mit starken Sprüchen ins Grab zurückzubannen, ist kein schlechtes, überflüssiges Werk. Für heute lade ich ein, in den Sagenkreis des vielberufenen Leitmotivs einzubrechen, um einmal nachzusehn, was darin Kraft und was nur Schein ist.

Leitmotiv! Schon der Name, den meines Wissens Hans von Wolzogen zuerst gebraucht hat, wird angefochten. Andere sagen: Type, wieder andere: Tonsymbol. Aber das ist ein Streit um Namen. Auf das Wesen kommt's an.

Wollte man auf die Gegner hören, deren Kritik natürlich karikiert, so ergäbe sich dieses Wesen aus folgendem. Wer eine Oper oder ein Oratorium oder sonst „so etwas" zu schreiben plant, legt das Verzeichnis der vorkommenden Personen vor sich auf

den Tisch und erfindet für jede ein möglichst bezeichnendes Symbol. Ebenso für alle treibenden Mächte der Handlung, als da sind: Liebe, Rache, Mord, Fluch, Erlösung. Nun kann das Komponieren ganz hübsch verstandesmässig vonstatten gehen. Sobald vom Vater die Rede ist: Motiv des Vaters. Sobald der Held auftritt: Heroenmotiv. Der Tondichter entwirft dann sein Werk mechanisch, indem er die Motive numeriert und Zeile für Zeile des Textes die jeweil passenden Nummern anmerkt. Woraus ein musikalischer Handlanger mittelst der ihm vorliegenden „Thementafel" eine Notenskizze herstellt. Dann braucht der Komponist nur die nötigen Modulationen und Transpositionen vorzunehmen, und ein Werk wäre der Hauptsache nach vollbracht, auf dessen „innere Logik" der Urheber sich was zugute tun könnte. — Ich weiss nicht, ob je ein vernünftiger Musikus auf eine solche Weise Opern geklittert hat. Aber ich weiss, dass einzelne Klavierauszüge erschienen sind, denen die Thementafel fein säuberlich vorgedruckt war. Mich persönlich mutet das ungefähr an, wie wenn auf einer Speisekarte jedem Gericht die chemische Analyse beigeschrieben wäre.

Blicken wir nach der papierenen Theorie nun einmal auf die lebendige Praxis eines Meisters, etwa Wagners in seinen „Meistersingern". Ich schlage die Ansprache Pogners auf. Bei den Worten „Das schöne Fest Johannistag" springt mir das Motiv



entgegen. Nach der landläufigen Lehre müsste es nun jedesmal, wenn es auftaucht, in mir die Vorstellung des Johannistages erwecken. Es ist gewiss von zwingender Wirkung, wenn im dritten Akt, bei der Stelle „nun aber kam Johannis t a g" die Musik mit einem wunderbaren harmonischen Ruck aus dem glitzernden E-dur nach dem taghellen C in das strahlende Motiv des Johannisfestes sich ergiesst. Aber nun habe ich die erwähnte Ansprache vor mir, wo das Orchester nicht weniger als fünfunddreissigmal es hervorhebt. Sollte Wagner hier wirklich beabsichtigt haben, uns mit diesen Wiederholungen immer zuzurufen: nun kommt Johannistag, nun kommt Johannistag, Johannistag, Johannistag und so fort fünfunddreissig Mal? Für solche obstinate Kalender-Zudringlichkeit würden wir schon beim dritten Mal mit dem Hinweis: „wir sind nicht schwerhörig" danken.

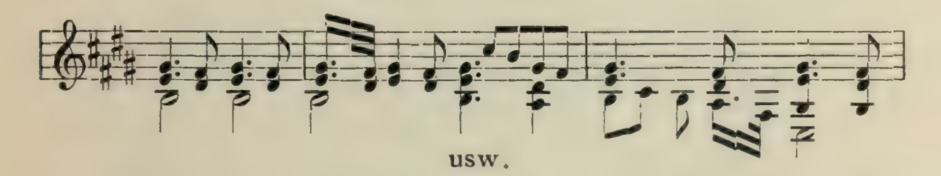
Nein, so ist es wirklich nicht gemeint. So fest sich das Motiv gleich beim ersten Erklingen mit der Vorstellung des Johannistages assoziiert und so unmittelbar es sie darum in prägnanten Augenblicken erwecken kann, so ist es ausserhalb dieser Momente vor allem eben ein symphonisches Motiv, das der Komponist nur darum zur Begleitung, zur Umrankung dieser Ansprache gewählt hat, weil der Gedanke an das bevorstehende Fest sie durch-

aus beherrscht. Seine Funktion bleibt vorwiegend musikalisch. Es war ein Fehler der meisten, einseitig die poetisch-dramatische Geltung der Motive betonenden Erläuterer, von dieser Erkenntnis abgelenkt zu haben. Dass der Intellekt, wenn er will, sogleich die Brücke vom musikalischen zum dichterischen Gedanken schlagen kann, hat gewiss seinen Reiz, aber das volle Bewusstwerden aller dieser Wechselbeziehungen verlangt der Künstler vom Publikum nicht, es gehört also n i c h t zum eigentlichen Kunstgenuss.

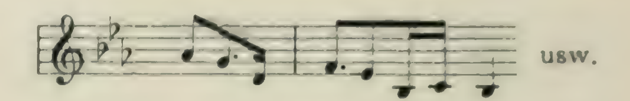
Mit andern Worten: die Leitmotive gehen zwar aus einer lebhaften Anschauung, aus einem lebhaften Durchempfinden ihres Gegenstandes hervor, aber ihre Bedeutung ist keineswegs eine n u r symbolische. Der Vergleich mit Visitkarten, welche die Personen beim jedesmaligen Auftreten damit abgeben, ist ein Witz, und nicht einmal ein guter. Leitmotive mögen als klingende Metaphern ihr Objekt der Phantasie durchs Ohr näher bringen; sie können es durch ihre erinnernde Kraft so oft in der Vorstellung wachrufen, wie der Tondichter will. Vor allem bilden sie jedoch das Baumaterial für die symphonischen Tonsätze des Orchesters, auf deren breiter Grundlage die moderne Oper ruht. In der Möglichkeit, jede der angeführten Bedeutungen einzeln oder gleichzeitig anzunehmen und abzulegen, liegen die grossen Errungenschaften der Leitmotivtechnik.

Es genügt übrigens nicht, dass das Motiv an
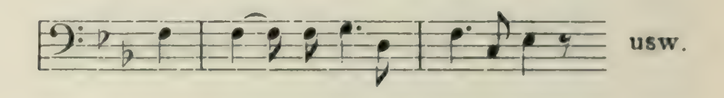
sich bezeichnend und einprägsam sei, sondern seine erste *Einführung* muss so geschehn, dass die geistige Verknüpfung der Tonfolge mit der Vorstellung dessen, was sie darstellt, so eindringlich wie möglich erfolge. Ich spräche nicht davon, wenn es nicht Opern moderner Komponisten von Ruf gäbe, die Motive ohne jede überzeugende Charakteristik bringen und gleich mit der Koppelung mehrerer beginnen. Also bevor wir sie noch einzeln erkannt und unserm Gedächtnis einverleibt haben, bekommen wir schon ihre kontrapunktische Verwebung zu hören. Eine solche Tonsprache muss ganz unverständlich bleiben. Wie behutsam doch Wagner in solchen Fällen zu Werke geht! Nach der Einschläferung der „Walküre" will er die beiden sehr plastischen Motive Walhall und Schlummermelodie verknüpfen. Erst gibt er die Walhallakkorde an, dann führt er die wiegende Weise ganz für sich ein und *dann* erst, nachdem er beide einzeln vorgestellt hat, schlingt er sie kunstgerecht ineinander. Die wenigen Takte



enthalten ein Musterbeispiel stilistischer Klarheit. In weitaus grösseren Verhältnissen bietet's uns die dritte Szene im letzten Akt der „Meistersinger" dar. Im ersten Teil wird das Motiv



durchgeführt, im zweiten:



und nachdem auch dies vollzogen ist, beschliesst Wagner, sie im dritten Abschnitt miteinander zu vereinigen. Um aber jenen Hörern, die das erste Motiv schon vergessen hätten und die Verknüpfung daher nicht gut erfassen würden, entgegenzukommen, wiederholt er nach der Durchführung des zweiten rasch noch einmal das erste Motiv — dann erst kann die Verarbeitung der beiden vonstatten gehn.

Man könnte das symphonische Gewebe der Wagnerschen Musikdramen auf drei Typen zurückführen. Jedes einigermassen wichtige Motiv hat eine Hauptszene, die es völlig, ja geradezu ausschliesslich beherrscht, wie etwa das



die Versammlung der Meistersinger. Nennen wir das die monistische Form. Dann gibt es Szenen, deren Gestaltung aus dem Gegensatz zweier Motive sich ergibt (Kontrastszenen), und drittens finden sich Mosaikszenen, die aus vielen Motiven pot-

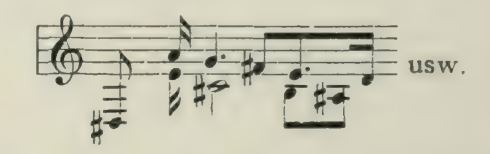
pourriartig sich zusammensetzen, je nachdem der die verschiedensten Gedanken und Empfindungen berührende Gang des Dramas es erheischt. Man sieht, dass sich diese drei Typen auch mit den Typen des absolut musikalischen Schaffens decken. Ich möchte zur Versinnlichung das Bild eines Blumenteppichs wählen, der entweder nur aus Rosen oder nur aus Veilchen gewebt ist, oder den ein planvolles Gegenüber beider Blütengattungen bildet, oder dessen Reiz aus dem bunten Durcheinander der verschiedensten Blumen erwächst. Wann der Komponist die eine oder andere Type gebraucht, das hängt natürlich von der jeweiligen Beschaffenheit der Szene ab. Reine Typen mögen ohnehin nur selten anwendbar sein; zur Schablone dürfen sie nie werden. Aber jedenfalls ist es die voll ausgeschöpfte Möglichkeit dieses Wechsels, was der Wagnerschen Musik ihren grossen Reichtum und ihre merkwürdige Anpassung an Text und Vorgang verleiht.

Schon die angeführten Beispiele werden aber genügen, um auf die Bedeutung der f o r m a l e n Gestaltung für die Technik des Leitmotivs hinzuweisen. In der Musik freilich lässt sich Form und Inhalt, Kern und Schale so wenig trennen wie in der Natur. Sondern „beides ist sie mit einem Male“. Ein rechtschaffenes Leitmotiv darf auch keine starre Maske sein, sondern muss einem lebendigen Antlitz gleichen, das einen bestimmten Ausdruck hat, aber dabei doch auch die verschiedensten Stimmungen

und Empfindungen annehmen kann. Dieses psychische Leben ist es, was uns einen Kopf und ein Motiv erst interessant macht. Wenige Züge, wenige Harmonien und rhythmische Verschiebungen verändern oft das ganze Seelenbild. Wenn der kecke Junker



seine Prüfung vor den „Meistersingern“ bestehen soll und ihm recht schwummerig zu Mute ist, so drückt die Variante



unübertrefflich aus, was in ihm vorgeht; jeder, der selbst einmal Kandidat gewesen ist, wird ihm diese klägliche Verstörung seines inneren Wesens nachfühlen. Auf diese „psychologische Variation“ der Motive zu achten, ist natürlich viel wichtiger und bedeutet eine viel höhere Stufe künstlerischen Geniessens als das Erkennen und symbolische Beziehen der Hauptmotive beim jedesmaligen Auftauchen, worauf sich das „Verständnis“ motivischer Musik bei einem grossen Teil des Publikums beschränkt. Man sollte jedes Motiv nicht als eine Formel, sondern als ein lebendiges Geschöpf betrachten, das weint und lacht, das rennt und ruht,

das schläft und schwärmt. In solchem Lichte gesehen, wäre jedes Tonstück eine Biographie der darin enthaltenen Motive.

Freilich will mir scheinen, dass manche Opern-Komponisten das gute Prinzip jetzt übertreiben, indem sie, um nur ja die motivische Einheit zu wahren, ihm einen Ausdruck abfordern, der gar nicht mehr darin liegt. Denn diese Ausdrucksfähigkeit nach allen Seiten hin hat ihre Grenzen, und wo die Grenzen überschritten werden, merkt man sogleich die Differenz zwischen Wirkung und Absicht. Die letzte Staffel des Verständnisses wird aber erst dort erreicht, wo mit der poetischen und psychologischen Erkenntnis sich auch die Einsicht verbindet, wie das aus dem dichterischen Gedanken heraus geschaffene Motiv als Baustein für die symphonische Grundlage der Musik verwendet wird. Die musikalische Architektur einer Szene und ihre Begründung im dramatischen Verlauf wahrzunehmen — erst das erschliesst uns das künstlerische Geheimnis der Komposition einer modernen Oper.

MUSIKALISCHE STILMEIEREI

Motto: Vernunft wird Unsinn.

Ich weiss nicht, wer einmal vorgeschlagen hat, es möchten gewisse Worte, deren Begriffsinhalt sich durch den starken Modegebrauch schon zu leerem Dunste verflüchtigt hat, wenigstens unter den Gebildeten eine Zeitlang verpönt werden, damit man sie, nach gehöriger Entwöhnung, dann wieder in ihrer sinnvollen Bedeutung verstehen und verwenden lerne. Zu solchen Worten, mit denen heutzutage viel Unfug getrieben und oft rein gar nichts gesagt wird, gehört das Wort „Stil“. Wenn unsere Reporter eine Kunstleistung loben oder tadeln wollen und wenn ihnen dazu gar nichts Kennzeichnendes einfällt, so stellt das „stilvoll‘ oder „stilwidrig“ oder „stillos“ noch immer zur rechten Zeit sich ein. In sechs unter zehn Fällen wird, soweit die deutsche Druckerschwärze färbt, das Wort „Stil“ nur noch als Phrase verwendet.

Und in einem guten Teil der Fälle wieder nur ganz schulmeisterlich im Munde von Pedanten. Wir wissen, welchen Kampf die bildenden Künste zu bestehen gehabt haben, bevor sie die verzopften Vorurteile der Stilmeierei überwanden. Wehe, wenn die damaligen kritischen Zünftler z. B. in einem

gotisch angelegten Gebäude ein Renaissance-Motiv entdeckten. „Stilwidrig!“ Man zog die Künstler längst verstorbener Jahrhunderte zur Zeugenschaft ohne zu fragen, ob die Gegenwart hier nicht vielleicht eine dankenswerte Bereicherung ihrer Mittel gewann. Heute sind wir dort so weit, dass uns eine Verletzung der historischen Stilgenauigkeit nicht mehr als das Wichtigste erscheint; in der Baukunst, der „gefrorenen“ Musik, beurteilt man eine etwa gewagte Verbindung verschiedener historischer Stilelemente unbefangen nach ihrer s a c h l i c h e n Bedeutung.

Die „ungefrorene„ Musik aber, die eigentliche, sie schmachtet noch nach wie vor unter der Tyrannei unserer Stilhuber, wie sie ja auf dem Wege zu den Errungenschaften des modernen Geistes immer eine geraume Strecke hinter den anderen Künsten nachhinkt. Die einzelnen Stilarten gelten hier noch nicht als Ausdrucksmittel zum freien Gebrauche für das künstlerische Bedürfnis, sondern als strenge Richtschnuren, deren genaueste Beachtung Lob, deren Vernachlässigung unfehlbar ein Verdammen nach sich zieht. Einem Komponisten heute nachsagen, dass sein Werk nicht einheitlich im „Stil“ sei, heisst, wie die Dinge liegen, seine künstlerische Daseinsberechtigung leugnen. „Die Hand ihm zu reichen schaudert's dem Reinen.“ Ist es nicht höchste Zeit, diesem Treiben entgegenzutreten?

Wir werden uns davor hüten, zum Kreuzzuge gegen den Stil zu rufen. Wir haben in dem ton-

angebenden Musiker unserer Epoche zugleich einen Grossmeister der Stilisierung gehabt. Kaum aber hat uns Wagner vom Stilmischmasch Meyerbeers befreit, um die Wohltat zur Plage, nun seine Stileinheit bereits wieder zu einer allgemein verpflichtenden, und damit zum Hemmschuh der weiteren künstlerischen Entwicklung gemacht wird. In der lebendigen Kunst aber gibt es keine starren Regeln und führen verschiedene Wege zu guten Zielen.

Bleiben wir zunächst bei der dramatischen Kunst, wo die Tabulatur eine Gleichartigkeit der Ausdrucksmittel fordert. Goethes „Iphigenie“ ist in jambischen Versen abgefasst, Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“ in der schlesischen Umgangsprache. Das stimmt damit. Aber die als Stilkünstler sonst so gepriesenen Griechen, deren Tragödie zwischen Gesang, Melodram und Rezitationen abwechselte? Und Shakespeare, wenn er die Leute aus dem Volk in Prosa, die Könige in Versen sprechen lässt? Je nun, in der minder kultivierten alten Zeit, wird man einwenden, muss den Dichtern um anderer Taten willen schon einiges nachgesehen werden. Wie aber, wenn in die deutschen Verse „Fausts“ die griechischen Metra Helenas stolzieren? Je nun, da merkt es doch jeder Untersekundaner, dass der Eintritt der neuen Sprache, des neuen Verses aus dem Streben nach Charakteristik hervorgehe, und wirklich hat wohl noch kein Literaturpedant sich hier durch einen Tadel lächerlich gemacht. Wir

ziehen aus diesem Beispiel einstweilen die Lehre, dass der begründete Wechsel der Ausdrucksmittel in der Poesie erlaubt, dass dieser Wechsel selber ein Ausdrucksmittel ist — er kann also schwerlich „stillos“ sein.

Mit solchen Analogien gewappnet, nahen wir uns nun dem schwierigeren Kampfgelände der Oper. Da steht seit einem Menschenalter auf allen Fahnen: du sollst und musst durchkomponieren. Opern mit Prosadialog seien rückständig, seien beklagenswerte Denkmäler einer überwundenen Barbarei, darin ehedem freilich selbst erleuchtete Köpfe leider befangen gewesen seien. Für den schaffenden Musiker von heute stellt sich die Frage allerdings anders dar, als vor dem grünen Tische solcher Aesthetiker. Der Komponist gerät an so manche Stoffe, von denen einzelne Teile seine Kunst im höchsten Grade zur Mitwirkung herausfordern, andere aber, die für den Zusammenhang des Stückes doch unentbehrlich sind, ihr ebenso entschieden widerstreben. Sollen auch jene sozusagen unerlöst, sollen sie unerweckter Samen bleiben, weil diese tot sind? Oder soll das Tote zu einem falschen Scheinleben mit Künstelei bewegt werden? Oder liegt nicht hier vielmehr ein Stoff vor, dessen natürliche, also stilechte Form eben eine Mischform zwischen gesungenem und gesprochenem Drama ist?

Unsrer Meinung nach wird es hier ganz von dem Umfang und von der Beschaffenheit der — sagen wir: musikwidrigen Partien abhängen, ob

sich der Künstler entschliesst, sie wohl oder übel mitzukomponieren, oder ob er es vorzieht, lieber die Form des geschlossenen Musikdramas preiszugeben, um dem Stoffe die seinem Wesen entsprechende Mischform zu verleihen. In einem Entschlusse zur Mischform kann sich unzweifelhaft mehr künstlerisches Feingefühl bekunden, als in einem blinden Drauflos-Durchkomponieren mit Haut und Haar. Es ist etwas Herrliches um die Stilisierung, gewiss; sie kann unter der Hand eines Meisters eine Kraftquelle wunderbarer Schönheiten werden, vergessen wir aber nicht, dass auch die Nichtstilisierung einzelner Teile wertvolle künstlerische Keime in sich birgt, die entfaltet und zur Wirkung gebracht werden können. Gerade durch sie kann das Ganze den einzigen richtigen Stil, den einzigen wirklich w a h r h a f t i g e n Ausdruck gerade d i e s e s Stoffes gewinnen. Natürlich nur in einer Meisterhand. Von mittelmässigen Leuten gehandhabt, wirkt die Stilisierung ebenso unfehlbar langweilig wie die Nichtstilisiertheit roh und geschmacklos.

Man prüfe auch nach, ob in der alten Dialogoper immer nur der blosse Zufall bestimmte, was komponiert wurde und was nicht. Wenn in den Zeiten des Kampfes für das stilisierte Tondrama krasse Beispiele für die Willkür mancher Komponisten in dieser Hinsicht gerne hervorgezogen wurden, so ist es jetzt an der Zeit, zu sagen, dass die M e i s t e r dem Gegensatze von Musik und Dialog

vielfach auch besondere ästhetische Reize abzugewinnen, dass sie mit feinfühlender Wahl die beiden Sphären des Tones und des Wortes abzuwägen wussten. Die Neueren sind oft sogar sehr erfinderisch darin, zwischen den beiden Welten zu überbrücken. Man beachte einmal, mit welcher Sorgfalt z. B. ein Heuberger in seinen Operetten den Uebergang vom Dialog zum Gesang vermittelt, um einzugestehen, dass auch innerhalb der „nichtstilisierten“ Oper dramaturgisch-technische Fortschritte noch möglich sind. Eine ganz liebenswürdige Gattung, die Spieloper, lebt mit von dem Gegensatze zwischen Musik und Rede, und niemand wird zu behaupten wagen, dass die „Weisse Dame“ oder „Fra Diavolo“ oder der „Wildschütz“ durchkomponiert ästhetischer wirken würden als in ihrer ursprünglichen Gestalt. Wohin es führte, als man in der Pariser grossen Oper unter dem Zwange des stilgestrengen Hausgesetzes den „Freischütz“ mit Rezitativen aufführte, das hat ja Richard Wagner selbst mit Schrecken erfahren und mit Humor erzählt.

Was von der Stilgebung überhaupt, aus welchem Grunde in aller Welt soll das nicht auch von der Stilgebung in historischen Stilen gelten? Ich kann nicht die kleinste Veranlassung in der Sache selbst finden, weshalb ein Komponist nicht nach bester eigener Ueberzeugung entscheiden soll, ob er sein Werk in einem dieser Stile durchführen oder ob er abwechselnd, je nachdem es ihm in der Szene

begründet scheint, von verschiedenen Stilelementen Gebrauch machen soll. In früheren Zeiten, gottlob, war die Stilmeierei nicht im Schwang. Es stiess sich niemand, und es stösst sich unter der Macht der Gewohnheit auch heute noch niemand daran, dass im Oratorium drei verschiedenen Völkern und Zeiten angehörige Ausdrucksweisen friedlich nebeneinander wohnen: der ebene Choral, die melismatische Arie und die polyphone Vokalfuge. Oder man denke an Mozart. Wo er's für gut hielt, z. B. im „Figaro", einer der grössten einheitlichen Stilisierer der Musik, schrieb eben er z. B. in der „Zauberflöte" die verschiedensten Stilarten: in Papagenos Liedchen im Stile der Leipziger Operette, in der Arie der Königin der Nacht im Stil der italienischen opera seria; in Taminos Bildnisarie einen Wagners Nibelungenring „vorahnenden" Sprachgesang, in den Sarastroszenen im Stile von Glucks „Alceste" und in dem Duo der Geharnischten im Stile der norddeutschen Kantoren und Organisten. Oder man denke an Weber, den grossen Stilisten der „Euryanthe", der im „Freischütz" dicht neben schlichte Volksweisen so ganz „moderne" Sachen wie Aennchens Erzählung oder gar die Wolfsschluchtmusik hinstellt. Man darf sagen, dass die Freiheit, aus verschiedenen Stil-Vorratskammern zu schöpfen, geradezu ein Merkmal und Vorrecht der deutschen Volksoper bildete. Wenn aber die heutigen Vertreter dieser Gattung das nämliche tun, geht unsern Merkern schier die Kreide aus.

Brahms meinte einmal zu einem, der auf die Aehnlichkeit eines Motivs seiner ersten Symphonie mit einem aus Beethovens „Neunter" aufmerksam machte: „Das hört jeder Esel." Er wollte damit offenbar sagen: diese Aehnlichkeit sei hier völlig Nebensache, denn auf die Verarbeitung, nicht auf das Thema käm' es hier an. So gehört auch gar kein besonderer Scharfsinn dazu, um zu hören, wenn die neueren Pfleger der Volksoper, Humperdinck, Kienzl, Leo Blech, Siegfried Wagner usw. volkstümliche und symphonisch-dramatische Motive zu verbinden suchen. Es fragt sich dabei immer von Fall zu Fall, ob dieses Verfahren der schwächliche Kompromiss eines Eklektikers ist, der das Moderne nicht lassen und das Volkstümliche nicht entbehren kann, oder ob es einem unwillkürlichen künstlerischen Streben entspringt. Humperdinck lässt den Dialog als ausdrucksvolles Parlando über einem symphonischen Orchester sich abwickeln, aber wenn seine Personen Lieder singen, dann singen sie wirkliche, geschlossene Melodien. Blech lässt — entsprechend dem Shakespearischen Vorbild — Leute von zusammengesetztem Seelenbau in freiem, modernem Stile sich äussern, schlichte Menschen aber aus dem Volke werden durch volkstümliche und symmetrische Melodik charakterisiert. Auch das ist doch — genau betrachtet — nicht Stillosigkeit, sondern gerade Stilisierung. Wir hören Hochdeutsch und Mundart der Musik. Selbst Richard Wagner unterscheidet in seinem stilisiertesten Werke

die Helden Tristan und Isolde und das Dienerpaar Brangäne und Kurvenal deutlich durch chromatische und diatonische Musik. Das Einheitsmoment liegt, ausser in der folgerichtigen Durchführung eines solchen Dualismus, in der gleichen technischen Behandlung beider Elemente und in der Persönlichkeit des Komponisten, also in Dingen, die unglücklicherweise nicht „jeder Esel“ hört. Schliesslich vergesse man auch nicht die Macht der Gewöhnung, bestimmte, wenn auch verschiedenartige Tonstücke immer wieder nebeneinander zu hören, wodurch sich in unserem Bewusstsein zunächst das Gefühl der Zusammengehörigkeit und dann eine gewisse Angleichung der Stücke entwickelt. Ein Vorteil, über den neue, nichtstilisierte Opern natürlich noch nicht verfügen, sodass sie in dieser Hinsicht dem Misswollenden bequemere Angriffspunkte darbieten. Auf die im Charakter der Szene begründeten Stilunterschiede im Fidelio — man halte das Eingangsduett neben die Musik des Kerkeraktes — achtet heute mit Recht kein Mensch mehr.

Nochmals verwahre ich mich dagegen, zu einer Razzia gegen den Stil blasen oder gar den Stil selbst als ein wesenloses Phantom hinstellen zu wollen. Wagners Pariser Tannhäuser bleibt mir bedenklich, nicht weil zwei Stile nebeneinander stehen, sondern weil diese Zweiheit nicht im Drama, sondern in verschiedenen Entwicklungsperioden des Meisters ihren Grund hat und weil sie einen Bruch in die Charakteristik bringt. Dieselbe Person, Tann-

häuser, äussert sich im Pariser Venusberg auf eine ganz andere Weise als im weiteren Verlauf der Oper. Aber man hat kein Recht, ein Kunstwerk „stillos“ ausschliesslich schon deshalb zu schelten, weil es keinen der historischen Stile von Anfang bis zu Ende durchführt. Gerade in solchem Verzicht auf Gleichmässigkeit kann vielmehr wiederum eine besondere Art der Stilisierung aus dem Gegenstande, aus der Sache heraus liegen. Solange sich unsre Musikästhetiker und Rezensenten nicht entschliessen, daraufhin von Fall zu Fall zu prüfen, solange sie mit dem äusserlichen Schema derartige Organismen messen wollen, werden sie für das tonkünstlerische Schaffen der Gegenwart mehr eine Belästigung als eine Förderung bedeuten.

Werfen wir noch einen raschen Blick auf die Symphonie. Hier wurde seit Beethovens Neunter der bisherige instrumentale Einheitstil durch Abwechslung mit vokalen Ausdrucksmitteln durchbrochen, z. B. in Liszts Faust- und Dantesymphonie. In neuester Zeit ist Gustav Mahler auf diesem Wege sehr beherzt fortgeschritten, Klose, Nicodé sind ihm bereits gefolgt und geben dem ursprünglich rein orchestralen Begriffe der Symphonie einen weiteren Inhalt. Auch diese Musiker hat man mit dem Vorwurfe der Stillosigkeit abtun zu dürfen geglaubt ohne tieferes Verständnis für ihre Ziele und ihre Eigenart, während andere allzueifrig in der gemischten Symphonie bereits die kommende Form prophezeiten, nicht achtend, dass Meister

wie Bruckner und Richard Strauss an dem einheitlich stilisierten, absolut musikalischen Schaffen festhielten. Es darf eben jeder nach seiner Fasson selig werden.

Ich fasse zusammen. In der modernen Musik macht ein Bestreben sich geltend, das in den bildenden Künsten bereits zum Durchbruche gelangt ist: die Schranken zwischen den einzelnen historischen Stilarten zu beseitigen und die reichen und mannigfaltigen Ausdrucksmittel, welche die grossen Meister der Vergangenheit geschaffen haben, unabhängig von der geschichtlichen Ueberlieferung, nur wie es die Sache verlangt, zu verwenden. Diesen Bestrebungen gebühren unsere Sympathien, solange sie nicht in Willkür ausarten, sondern in den behandelten Stoffen begründet sind. Wir wollen die Unstilisiertheit keineswegs als das alleinseligmachende Heilmittel anpreisen und nicht vergessen, dass nur ein reifer, geläuterter Geschmack in erspriesslicher Weise freier formen kann. Aber wir wollen mit allem Nachdrucke betonen, welcher Vorteil unseren von der dogmatischen Stilmeierei verschüchterten Künstlern durch die gewonnene Freiheit erwüchse, durch die erneuten Möglichkeiten, die sich aus einem feinsinnig gepflegten musikalischen Sachstil ergäben.

EIN UEBELSTAND DES MUSIKLEBENS

Motto: Du musst es dreimal sagen.

Die Wiederholung ist die Mutter der Studien, sagt der Lateiner. Ich möchte weitergehn und meinen: sie ist auch die Mutter eines gesunden Musiklebens. Da stehen sie, die ästhetischen Doktoren und stellen die Diagnose, warum es um das Befinden der Kunst so übel stehe. Bald soll diese, bald soll jene „Richtung" daran schuld sein, bald wird dieses und bald jenes Mittel verschrieben. Aber wie wenige sind bisher darauf verfallen, dass der edlen Patientin vor allem eines fehle: die Wiederholung.

In unendlicher Reihe führen die Kunstinstitute der Phantasie mit neuen Werken neuen Nährstoff zu. Verschlungen wird er, aber, um im Bilde zu bleiben, verdaut wird er nicht. Als Sensation gebracht, als Sensation genossen, erregt das neue Tonwerk ein Weilchen die Gemüter, dann kommt die mehr oder minder ehrenvolle Leichenrede in der Zeitung, und die neue Erscheinung ist abgetan, weil die neueste schon am Horizonte auftaucht. Genug, wenn wenigstens ein Eindruck bleibt und sobald nicht verwischt wird. Aber es ist immer nur

der erste, rasche, von den Launen einer Stunde abhängige, nie wieder überprüfte, korrigierte oder vertiefte, kurzum der Premiereneindruck. Die paar Wiederholungen, die, solange die Oper noch im Gedächtnis haftet, also möglichst bald nacheinander durch die vier Stammserien „erzielt“ werden, finden gewöhnlich ein ganz verschiedenes Publikum vor, wenn nicht der Reiz einer doppelten Besetzung die Kritik und die Habitués zum Vergleichen ins Theater lockt. Aber diese Besetzung ist in der Regel nicht gleichwertig und die gefürchtete „zweite Garnitur“ bildet also bloss einen Notbehelf, kein Mittel der Anziehung. Im Konzertwesen steht es sogar noch schlimmer. Eine Mahlersche Symphonie ist aufgeführt worden. Alle Welt ist gekommen, das tönende Wunder zu hören. Man versuche in einer Mittelstadt wie Prag, wo das Publikum wenig wechselt, eine zweite Aufführung, und der Saal bleibt leer. Vor einigen Jahren gelang es mir, Direktor Angelo Neumann zu überreden, den Besuchern der philharmonischen Konzerte vor schwierigen, z. B. Straussschen Werken die Generalprobe zugänglich zu machen. Allein was geschah? Viele Besucher trugen, nachdem ihre Neugier gestillt war, nach der Probe ihr Billet wieder zur Kasse zurück. Die liberale Verfügung konnte solcher Missbräuche wegen nicht erneuert werden. Und so hört das Gros unseres Laienpublikums die kompliziertesten Schöpfungen der modernen Musik gewöhnlich nur zum ersten und einzigen Male.

Man stelle sich vor, was das besagen will! Unser Verhältnis zum Kunstwerk entwickelt sich doch genau so wie das zu einer Persönlichkeit. Es gibt Menschen und Werke, die gleich bei der ersten Bekanntschaft fesseln. Es gibt andere, und gewiss nicht die schlechtesten, denen wir erst nach längerem Beisammensein nähertreten, die uns ihr Bestes erst erschliessen, wenn wir mit ihnen sozusagen auf Du und Du gekommen sind. Diese leiden unter der herrschenden Einmaligkeit der Musikereignisse am meisten, und die Folge ist eine langsame, aber unaufhaltsame Verflachung unserer gesamten Musikkultur. Bestenfalls erleben wir Kunstwerke, aber wir leben nicht mit ihnen. Sie werden uns nicht zu teuren Gefährten, die in allen Lagen des Lebens einen Tonschatz gestalteter Stimmungen für uns bereit halten, worein sich unsere eigene Stimmung ergiessen und damit entspannen kann. Der bildende Einfluss, der im häufigen Verkehr mit bedeutenden Persönlichkeiten und Kunstwerken liegt und der einen Anpassungsvorgang darstellt, ist bei der gewöhnlichen nur kurzen Berührung einfach ausgeschlossen. Und unglücklicherweise heisst das Bildungsideal des Durchschnitts der Menschheit nicht, Weniges gründlich zu kennen, sondern womöglich von allem möglichen gehört zu haben.

Die Gefahr, welche unserem Musikwesen aus solchen Zuständen droht, erschauen, besagt noch nicht, zu wissen, wie sie sich vermeiden lässt. Denn

vielfach ist, was man der modernen Hast und Nervosität zuschreiben möchte, doch nur ein Ergebnis wirtschaftlicher Verhältnisse. Das Budget, das der Einzelne für seine künstlerischen Bedürfnisse aufstellt, pflegt jährlich fest bemessen zu sein und gestattet in der Regel keine Steigerung. Und es reicht im Verhältnis zum Angebot neuer Kunsteindrücke zumeist kaum hin, nur die allerwichtigsten der Veranstaltungen mitzumachen, geschweige denn sich auf wiederholten Besuch einzulassen. Ein hübsches Historchen aus den „Fliegenden Blättern" fällt mir da ein. „Ah, Sie kommen aus der neuen Oper!" ruft einer, „nun was sagen Sie zu diesem grossartigen Werk?" „Ja, da müsste man es wohl öfter hören," erwidert der andre, „aber ... ein zweites Mal geh ich nicht mehr hinein." Gerade wenn der erste Eindruck eines Kunstwerkes ein verworrener, unbefriedigender war und erst durch neuerliches Hören sich geklärt und günstiger gestaltet hätte, wird der Laie — und das ist doch wieder ganz menschlich — in neunundneunzig unter hundert Fällen auf eine Wiederholung des unerfreulichen Eindruckes verzichten.

Das Geheimnis des vollständigen Sieges der Wagnerschen Kunst liegt zum guten Teile darin, dass dieser Künstler durch seine hochinteressante Persönlichkeit die Leute förmlich zwang, seine Werke wieder und wieder zu hören und sie auf diese Weise nach und nach vollständig entwaffnete. Was alle Streit- und Erläuterungsschriften der Welt nicht

vermocht hätten, das bewirkte das häufige Anhören der erst so unverständlich scheinenden Werke. Wie von selbst lösten sich alle Rätsel, der rote Faden der Musik entglitt, einmal gefunden, den Händen des Publikums nicht mehr. Moderne Opern, auch wenn sie erfolgreich sind, werden fast nie über die Saison hinaus gehalten. Der Sommer kommt, der Personalwechsel tritt ein, das Ensemble löst sich auf und zum Nachstudieren ist gewöhnlich keine Zeit. Wie soll der Musikfreund also mit den Werken näher vertraut werden?

Noch ein zweiter Umstand ist unsern Modernen hinderlich. Was hat die Popularität so vieler französischen und italienischen Opern begründet? Dass sie Paraderollen hatten, worin die berühmtesten Gesangsvirtuosen gastierten. So wurde das Publikum immer wieder z. B. in die „Hugenotten“ gelockt, lernte dabei das Werk auf das beste kennen. Die neuere Kunst strebt, wie man weiss, nicht auf die Einzelwirkung, sondern aufs Ensemble und setzt sich damit von vornherein in Nachteil.

Aber auch in wirtschaftlicher Hinsicht war man ehedem entschieden besser daran. Der Kreis der Musikgenüsse, in dem man sich bewegte, war enger gezogen. Mit Staunen vernimmt man aus dem Munde älterer Leute, dass sie in ihrer Jugend diese oder jene Oper oder Symphonie ein-, zwei-, drei-, dutzendmal gehört haben. In vielen romanischen Ländern steht es noch ebenso. Die Stagione umfasst drei Opern und der Italiener hält es für

selbstverständlich, eine jede mehrmals mitzumachen. Dafür kennt er sie desto vortrefflicher. Wir müssen uns wirklich fragen, ob das, was bisher den Stolz und die Ueberlegenheit der deutschen Musikkultur ausmachte, die Weite des Horizontes, der das Bedeutende oder Beachtung Fordernde aller Zeiten und Völker umfasst, infolge der Ueberfülle der Eindrücke nicht zum Schaden auszuschlagen beginne, ob nicht Vernunft Unsinn, Wohltat Plage wird. Die Diagnose also wäre gestellt. Aber welche Apotheke braut uns das heilsame Tränklein wider das erkannte Uebel?

Eines ist sicher: dass wir — nicht der schnöden Tantième, sondern um der Kunst willen, jede sich bietende Gelegenheit (Musikfeste, Festvorstellungen, Zyklen usw.) mehr ausnützen müssen, um neuen Werken möglichst oft zur Aufführung zu verhelfen. Durch häufiges Betonen dieses Grundsatzes kann sich die Tageskritik ein Verdienst erwerben, und namentlich sollte bei Gastspielen darauf gedrungen werden, den Debutanten in einer modernen Rolle kennen zu lernen. Videant consules!

MOZARTS PERSÖNLICHKEIT

(Zum 27. Januar 1906)

Die musikalische Welt feiert heute den 150. Geburtstag Mozarts, des Licht- und Liebesgenius der deutschen Musik. Aus allen Zeitungen schaut uns sein Bild entgegen, all seine Büsten sind bekränzt und auf der Loggia unseres alten Theaters legt man heut den Grundstein eines Denkmals. Rückt das nicht von selbst die Frage nahe, ob diese uns geläufigen Darstellungen der Wirklichkeit entsprechen? In vielen Fällen müssen wir das unbedingt verneinen. Gerade die bekannten Bildnisse Mozarts idealisieren nicht nur, sie verfälschen sogar, weil sie viele energische Züge verzärteln und allerhand Schroffheiten mildern. Mozart war im Leben und im Schaffen durchaus nicht jene glatte, zierliche Tragantfigur, als welche ihn besonders manche Denkmäler schildern. Er war in seiner Kunst ein kühner Bahnbrecher und als Mensch ein sozialer Freiheitskämpfer des deutschen Musikerstandes.

Erinnern wir uns doch, dass sein Wirken in eine Zeit fällt, wo der Mensch beim Adeligen erst

anfing, wo der Musiker entweder als untergeordneter Beamter eines Gemeinwesens oder als herrschaftlicher, mit Musik aufwartender Kammerdiener existierte. Beispiele: Bach und Haydn. Wie peinlich für uns Heutige ist es, zu lesen, wie schnöde der Rat der Stadt Leipzig mit einem Johann Sebastian Bach umspringen zu dürfen glaubte. Mit welchen Gefühlen lesen wir in seinen Briefen die Klausel: „dero Gnaden gehorsamer Diener und Knecht J. S. Bach!“ Nicht minder abhängig und nur durch den Zufall der persönlichen patriarchalischen Gutmütigkeit seines Brotherrn gemildert, ist die Lebensstellung Haydns. Eine Ausnahme macht Gluck. Der Papst hatte ihm den Orden vom Goldenen Sporn verliehen, eine Auszeichnung, die sich nach mehr anhört, als sie tatsächlich gilt, und Gluck nannte sich daraufhin stolz: Ritter von Gluck. Mit diesem Titel fand der Förstersohn Eingang in die vornehme Gesellschaft, wurde Gluck als Standesperson betrachtet.

Mozart hingegen war der erste bedeutende Musiker, der sich von der damaligen Sklaverei des Musikers frei machte, der den Versuch wagte, seine Existenz auf die Kraft seines schöpferischen Talentes zu bauen. Dürfen wir erstaunt sein, dass die Kreise, welche sich bisher als die angestammten Nährväter der Musik betrachtet hatten, ihre Hand von dem Uebermütigen abzogen, dass Mozart der Märtyrer seines Unabhängigkeitsbedürfnisses wurde? Sonst wäre es unverständlich, dass das an allen

europäischen Höfen verhätschelte Wunderkind, der Gespiele von Kronprinzen und Prinzessinnen, im Mannesalter so gar keine leidliche Stellung finden konnte. Kaiser Josef II. war ein edler, aufgeklärter Monarch, der Mozarts künstlerischen Rang sehr gut zu schätzen wusste. Aber was sich der Musiker, dessen erklärter Wahlspruch war: „Nur nicht kriechen!“ in seiner naiven Unbefangenheit ihm gegenüber erlaubte, war mitunter doch etwas stark. „Sehr schön, lieber Mozart“, sagte der Kaiser nach dem „Figaro“, „aber gewaltig viele Noten“. „Gerade so viele, als nötig sind“, replizierte Mozart. Wir sind gewohnt, solche Aeusserungen nur als Beweise von Schlagfertigkeit anzusehen. Aber stellen wir uns vor, dass ein namhafter Komponist heute nach seiner Première in die Loge des Landesvaters befohlen würde und eine solche Antwort gäbe, um uns zu fragen, ob der Mann jetzt, wo doch über hundert Jahre staatsbürgerlicher Entwicklung ins Land gegangen sind, sich damit — sagen wir: einen Orden sichern würde. Uebrigens, an Orden hat es Mozart nicht gefehlt. Schon als Knabe hatte er vom Papst denselben bekommen, den Gluck so klug zu nutzen wusste. Aber er trug ihn nicht seit dem Tage, da er damit seinem hübschen Bäsle in Augsburg hatte imponieren wollen und ausgelacht worden war. Und „Ritter von Mozart“ hat er sich nie genannt. Sagte er doch mit Bezug auf den elenden Grafen Arco das schöne Wort: „Das Herz adelt den Menschen.“ Und ein andermal:

„Ein Kavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Kavalier."

Mozart also ging unter im Kampf um seine Freiheit. Beethoven führte ihn weiter. Er brüskierte die vornehme Gesellschaft, aber seine wuchtige Persönlichkeit setzte sich durch. Vier Kavaliere warfen ihm ein Jahrgeld aus, ohne jede Gegenverpflichtung, als dass er in Wien schaffe und bleibe. So wie Beethoven auf den Wiener Adel sich stützte, denselben Adel, der Mozart hatte verhungern lassen, so baute Schubert auf die Wiener Bürgerkreise. Aber diese Schicht war noch zu schwach, und so ist Schubert der zweite grosse Märtyrer des Emanzipationsprozesses der deutschen Musiker geworden. Erst Schumann fand eine verlässlichere Stütze im Bürgertum. Derjenige aber, der den Musikern die gesellschaftliche Gleichstellung eroberte, war Franz Liszt. Ein vollendeter Weltmann, ein geistreicher Plauderer, ein nobler Mensch, der sogar gekrönten Häuptern feine Lektionen im Umgang mit Künstlern geben konnte, alles dabei in verbindlichster Form. Richard Wagner endlich wurde der persönliche Freund eines Königs, an dessen Seite er in der Hofloge die Huldigungen des Publikums entgegennahm. Das sind die fünf Stationen der sozialen Emanzipation des musikalischen Genies aus tiefster Unterwürfigkeit zur vollen Menschenwürde, und Mozart ist der Ausgangspunkt dieses Prozesses.

Es ist klar, dass ein solcher Künstler nicht der

weiche, geschmeidige und geschniegelte Tanzmeister im Rokokokostüm gewesen sein kann, als den ihn uns so manches Denkmal vorstellt. Ich besuchte einmal in Gesellschaft von Richard Strauss die Peterssche Musikbibliothek in Leipzig, wo das Mozartporträt, das Original der Silberstiftzeichnung von Doris Stock aus dem Jahre 1789 hängt. Strauss geriet davor in lebhafte Erregung und rief: „So muss er ausgesehen haben! In dem Auge leuchtet das Genie!“ Und hinzufügen möchte ich: In diesen Umrissen der Gesichtszüge prägt sich auch ein starker Wille, eine grosse Energie aus. Diese Züge dürfen in einem Mozartbildnis, das zugleich der Ausdruck seines innersten Wesens sein soll, beileibe nicht fehlen.

Ist nicht auch die unentwegt deutsche Gesinnung bei einem Manne wie Mozart, der ganz in romanischen Kunsttraditionen aufgewachsen war, ein Zeichen grosser innerer Festigkeit? „Was mich am meisten aufrichtet,“ schrieb er dem Vater 1778 aus Paris, „ist der Gedanke, dass ich ein ehrlicher Deutscher bin“ und später: „Ich bitte Gott alle Tage, dass ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache.“ Und sein Ideal war: „wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!“ Die Franzosen waren ihm, „was die Musik anlangt, lauter Viecher und Bestien“, die Wälschen „alle“ Charlatane. Ueberhaupt fallen Mozarts kritische Aeusserungen nicht nur durch

ihre Ehrlichkeit, sondern auch durch ihre Derbheit auf. „Schöps" und „Esel" sind ihm sehr geläufige Urteilsformen. Und dabei kann er naiver Weise nicht begreifen, dass „die Professori der Musik" über sein Schimpfen erbost sind.

Haben wir erst die Kraft des Mozartschen Temperaments, das man nicht aus seinen Menuetten beurteilen darf, worin er die galante Pose der Geberdenkultur seiner Zeit in Tönen wiedergibt, haben wir diese Kraft erst erkannt, so erscheinen viele sonst wenig zur Tradition stimmenden Briefstellen in einem ganz neuen Lichte. Sein Prinzip war, „sich gleich anfangs ein bisschen auf die hinteren Füsse zu setzen," zum stillen Dulder war er nicht geschaffen. „Wenn mich einer beleidigt, so muss ich mich rächen; und tue ich nicht mehr, als er mir getan, so ist es nur Wiedervergeltung und keine Strafe nicht." Dem Manne, der das schrieb und der auch den Erzbischof von Salzburg „bis zur Raserei hasste", dürfen wir denn auch die wilden Racheschreie der Donna Anna glauben. Was seinen Feind Arco betrifft, so äussert Mozart wiederholt den sehnlichen Wunsch, ihm einen tüchtigen Tritt in den unteren Teil des Rückens zu versetzen. Und als gedungene Mörder den berühmten Sänger Marquesi gezwungen hatten, einen Gifttrank zu nehmen, ärgert sich unser Meister über den „welschen Hasenfuss", der allein starb. „Ich hätte wenigstens ein Paar mit mir in die andere Welt genommen."

Es ist wohl auch nicht zutreffend, Mozart

immer nur als den Musiker mit dem sonnigen Lächeln abzubilden. „Ich bin gern lustig, aber seien Sie versichert, dass ich trotz einem Jeden ernsthaft sein kann.“ Und im Don Juan-Jahre teilt Wolfgang dem Vater mit: „Ich habe es mir zur Gewohnheit gemacht, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen.“ Das sagt derselbe Mann, den das lebhafte Verlangen beseelt: „Alles zu haben, was gut, echt und schön ist.“ Es lag nicht in seiner Natur, bescheiden im Winkel zu bleiben, während die anderen an der Tafel des Lebens schwelgten. Doppelt hart mussten da seine engen Verhältnisse auf ihn wirken. Doppelt schwer war sein Pessimismus erkämpft. Wie viel inneres Ringen mochte die Kammer seines Herzens einschliessen, woraus nur selten ein verzweifelter Schrei, ein dumpfer Laut der Klage an das Ohr der Welt drang.

Natürlich möchten wir um Himmelswillen keinen finster dreinschauenden Mozart in Athletenstellung auf der Loggia unseres alten Landestheaters stehen haben. Nur nicht ganz fehlen soll die Anlage zu Trotz, Grimm und Ernst in dem Bilde. Denn dass wir über das Wuchtige, Kämpferische, Erhabene der Mozartschen Musik, welche sie den Zeitgenossen als ein furchtbares Labyrinth erscheinen liess, jetzt leicht hinweghören und lieber in raschen Zügen ihre holde Liebesfülle trinken, ist unbestreitbar, und ein Mozartdenkmal des 20. Jahrhunderts muss davon Zeugnis ablegen. Auch der kindliche

Humor, womit sich Mozart so gern die Widerwärtigkeiten des Geschickes von dannen scheuchte, ist bei grossen Menschen mit der Fähigkeit zum Leiden stets Hand in Hand gegangen. Vielleicht, dass die hier zusammengetragenen und sonst seltener hervorgehobenen Elemente des Mozartschen Seelenlebens auch dem Bildner einige Fingerzeige geben, wenn er in der Formung seiner körperlichen Züge zugleich ein Abbild seiner geistigen Persönlichkeit zu gestalten sich anschickt.

RICHARD WAGNER UND DIE PRAGER MOZART-TRADITION

Es hat mich eigentlich gewundert, dass in den letzten Mozarttagen von keiner Seite darauf hingedeutet worden ist, welche Bedeutung Prag für Richard Wagners Verhältnis zur Mozartschen Kunst und damit für die moderne, so sehr von ihm beeinflusste Mozartauffassung hat. Man darf daraus wohl folgern, dass diese Beziehungen auch bei uns nicht genügend bekannt sind und dass es der Mühe sich lohnt, sie hier einmal eingehend zu erörtern. Der heutige 23. Todestag des Bayreuther Meisters gibt hiezu die nächste und beste Gelegenheit.

Richard Wagners Schwärmerei als Kind galt, wie man weiss, Carl Maria von Weber. „Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz" . . . Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur „Zauberflöte"; „Don Juan" war mir zuwider, weil da italienischer Text darunter stand; er kam mir so läppisch vor". Das zweite grosse musikalische Ereignis des Wagnerschen Lebens war Beethoven, und erst einige Zeit nach der Julirevolution, schon als Student der Phi-

losophie, lernte er bei dem tüchtigen Thomaskantor Weinlig „Mozart innig erkennen und lieben". Die erste Frucht dieses „neuen Glaubens" war dann die Klaviersonate, in deren Menuett wirklich etwas von Mozarts lächelnder Grazie widerklingt, und seinen Abschluss fand diese Periode mit einem symphonischen Werke. „An mein Hauptvorbild, Beethoven, schloss sich Mozart; zumal seine grosse C-dur-Symphonie" erzählt Wagner. Mit der fertigen Symphonie machte er sich dann im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Prag, um die Stadt seiner Lieblingsmeister kennen zu lernen. Aber er sah sich bitter enttäuscht: die Wiener schienen nur noch die wälsche Oper und die Tanzweisen ihres Strauss und Lanner zu kennen. Auf der Rückreise, im Herbst, verweilte Wagner dann einige Zeit in Prag, und hier fand er, was er in Wien vergebens gesucht hatte: ein pietätvolles Festhalten an den Ueberlieferungen der klassischen Zeit und warmherzige Gedenkmänner jener grossen Epoche.

„Dionys Weber" — so lesen wir in Wagners Autobiographie — „liess im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Symphonie spielen". Diese schlichte Notiz eröffnet eine Fülle von Perspektiven. Der erste Direktor des Konservatoriums zu Prag galt damals als ein stockkonservativer Herr, als der Typus des Prager Musikers, der über Mozart keinen Zoll hinausging und der von Beethoven höchstens noch die beiden ersten Symphonien vertrug. Lieber liess er Mozartsche, für

Orchester arrangierte Klaviersonaten spielen, als die Werke seines grossen Zeitgenossen, und wenn er sich ausnahmsweise zur „Eroica“ verstieg, so geschah dies mit unverhohlener Unlust. Inhibierte er doch sogar die Drucklegung eines Schulbuches, weil der Verfasser, der als Professor an seiner Anstalt lehrende Anton Müller, sich darin in enthusiastischer Weise über Beethoven geäussert hatte.

In diesem Punkte werden sich also der Reaktionär Weber und der jugendliche Beethovenianer Wagner schwerlich gefunden haben. Die ehrliche Mozartliebe des neunzehnjährigen Musikus aus Leipzig wird es gewesen sein, welche ihm das Herz des hochangesehenen Institutsleiters eroberte. Nach Ambros' Zeugnis (Geschichte des Prager Konservatoriums) war Weber seinen Schülern ein strenger, aber liebevoller Vater. „In seiner persönlichen Erscheinung mischte sich die gravitätische Würde des Lehrers mit einem eigentümlichen, gutmütig-schalkhaften Humor in sehr anziehender Weise, dass man dem kleinen, korpulenten Manne mit dem breiten, stets lächelnden Gesicht gleich beim ersten Anblick gut sein musste. Er hatte an seinen Jünglingen die herzlichste Freude, aber wehe, wer die Schulzucht oder die Regeln des „reinen Satzes“ verletzte. Musste er in ein Konzertprogramm dem Publikum zu Liebe ein „modernes“ Tonstück aufnehmen, so setzte er sicher ein „klassisches“ daneben, „damit es recht absteche“ und so zugleich den jungen Orchestristen zum „warnenden Beispiel

diene". Die Art, wie er dem jungen Wagner entgegenkam, deutet jedenfalls auf eine nicht gewöhnliche Sympathie, und offenbar muss er auch in den ihm vorgelegten Wagnerschen Kompositionen den Jünger seines Abgottes Mozart deutlich genug erkannt haben. Da von einer öffentlichen Vorführung Wagnerscher Werke im Jahre 1832 gar nichts bekannt ist, wird es sich allem Anschein nach um ein internes Durchspielen in den Schulräumen, die sich damals im Gebäude des Dominikanerstiftes in der Husgasse befanden, gehandelt haben. Was das Hörendürfen seiner Partitur für einen jungen Orchesterkomponisten bedeutet, braucht hier nicht erst gesagt zu werden. Vermutlich haben wir in gewissen Korrekturen und Kürzungen, welche das Originalmanuskript aufweist, wenn nicht Dionys Webers Rat, so doch jedenfalls das Ergebnis der Erfahrungen jener Prager Uraufführung zu erblicken.

Aber noch in anderer Hinsicht war der Verkehr mit Dionys Weber, der zwei Jahre später bei einem zweiten Besuch in Prag seine Fortsetzung fand, für Wagner bedeutungsvoll. Denn Weber galt — was die Mozartforschung bisher übersehen zu haben scheint — auch als ein genauer Kenner und Bewahrer des stilgerechten Vortrages Mozartischer Musik. Hatte er doch selbst als junger Mann den von Mozart persönlich geleiteten Figaroproben im Januar und Oktober 1787 beigewohnt und konnte darum dem begierig lauschenden Jünger die wertvollsten authentischen Aufschlüsse über

Mozarts Tempi usw. geben. Die mancherlei unschätzbaren Winke, die Wagner in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" dem Mozartdirigenten erteilt, fussen auf den Belehrungen Webers, auf den sich Wagner überdies ausdrücklich beruft. Unter anderem erzählte sein Gewährsmann von jenen Figaroproben, dass Mozart das Zeitmass der Ouvertüre nie schnell genug habe erlangen können und wie er, um den Schwung desselben stets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Themas lag, die Bewegung neu auffrischte. Als er die Musiker endlich durch sein erzwungenes Presto zu derjenigen verzweiflungsvollen Wut gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Ueberraschung das Gelingen ermöglichte, habe Mozart ihnen dann ermutigend zugerufen: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!" Wagner unterscheidet dementsprechend das sehr bewegte „naive" Allegro des Mozartstils scharf von dem ruhigeren „sentimentalen" Allegro Beethovens und führt, auf die „Eroica" übergehend, fort: „Dionys Weber behandelte sie geradewegs als ‚Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisierte Mozartsche Allegro; in dem strikten Tempo desselben liess er auch das Allegro der Eroica von den Zöglingen des Konservatoriums spielen und wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht." Von Ambros wissen wir, dass Dionys Weber in dieser Symphonie die berühmte Dissonanz vor dem Wiedereintritt

des Hauptthemas im Horn für einen Druckfehler erklärte, indem er das fatale as der zweiten Geigen in g korrigieren liess.*) Und genau dieselbe Aenderung erlaubte sich Wagner, als er im Mai 1872 die Eroica in Wien dirigierte. So stark haben die Prager musikalischen Eindrücke aus dem Jahre 1832 in ihm nachgewirkt.

Als der Kritiker C. Banck Wagners Figarotempi (1846) angriff, antwortete Wagner im Dresdener Anzeiger Nr. 226, indem er den Rat, sich bei älteren Musikern um die echte Tradition zu bekümmern, mit dem Hinweis ablehnte, er habe „gerade über Figaro viele sehr authentische Nachrichten durch Dionys Weber eingesammelt". Dann heisst es weiter: Nicht nur sein Gefühl, sondern auch die aus der angegebenen Quelle ihm zugekommene Tradition habe ihn bestimmt, das Zeitmass des sogenannten „Briefduetts" (Susanna, Gräfin) seiner Bezeichnung gemäss als ein leicht und anmutig bewegtes Allegretto zu denken, während die meisten deutschen Sängerinnen durch die Cantilene sich verführen lassen, es in der Weise eines zärtlichen Liebesduetts zu singen. Dagegen werde das Duo Susanne-Marzelline im ersten Akt so übertrieben vorgetragen, dass statt der von Mozart so trefflich gezeichneten Grazie, der Verhöhnung und

---

*) Ambros' Angabe, dass Dionys Weber erst kurz vor seinem Tode (1842) sich zur Aufführung der „Eroica" entschlossen habe, (Bunte Blätter I 219) ist keinesfalls zutreffend. Wie könnte sie Wagner 1832 unter ihm gehört haben?

des im erheuchelten Anstand sich aussprechenden Spottes ein heftiges Weibergezänk herauskomme. Es wird also gewiss auch nur eine Formulierung der Prager Tradition sein, wenn Wagner von der „lebensvollen, fast in jedem anhaltenden Tempo doch so mannigfaltig charakteristisch bewegten Mozartschen Musik“ spricht und verlangt, dass die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks auch durch seine Motivierung des Zeitmasses unterstützt werden müsse. — Was Wagner in diesem fast verschollenen, weil in seinen gesammelten Schriften nicht enthaltenen Aufsatz fernerhin über die Befähigung gerade des produktiven Künstlers zur richtigen, lebendigen Wiedergabe Mozarts selbst gegen den toten Buchstaben der Partitur sagt, kommt dem Geiste nach mit den Ausführungen, die Leo Blech im Mozarthefte der „Deutschen Arbeit“ über die Frage des Mozartstils geäussert hat, überein.

Wahrscheinlich ist auch, was Wagner in der Schrift vom Dirigieren über die Ouvertüre zum „Don Juan“ sagt, der Prager Tradition mit entsprungen. Inwieweit in seine Bearbeitung der Oper für Zürich (1850) authentische Ueberlieferungen hineinspielen, lässt sich nach dem Wenigen, was man darüber weiss, nicht sagen. Dieses wenige steht in einem Briefe Hans von Bülows und scheint der Aufmerksamkeit der Musikwelt bei der Mozartfeier, die doch alle möglichen Reminiszenzen heraufbeschworen hat, entgangen zu sein. Die interessante Stelle lautet: „Wagner hatte sich ganz ausser-

ordentliche Mühe gegeben . . . hatte die italienischen Rezitative in einen guten lebendigen Dialog deutsch übertragen, einige sogar mit aufgenommen in der ursprünglichen Gestalt; hatte ferner die Szenerie vereinfacht, den störenden vielfachen Dekorationswechsel durch eine geschickte Reduktion desselben auf einen einzigen in der Mitte des ersten Aktes ersetzt und ferner die letzte Arie der Donna Anna, die gewöhnlich in einem Zimmer gesungen wird, auf den Kirchhof verlegt, wohin sie sich mit dem Oktavio begibt, für den ein kleines, von Wagner komponiertes Rezitativ zur Motivierung der Arie vorherging. So war in die ganze dramatische Handlung der vernünftige Zusammenhang gebracht . . . Dieses warme, lebendige, sich so durch uneigennützige Tat aussprechende Kunstgefühl der vernünftigsten Pietät für Mozart wird keiner der Pseudoverehrer desselben je an den Tag legen. Es ist klar, dass der Don Juan, wie er bis jetzt überall gegeben worden ist, nicht die Wirkung hervorbringt, die er hervorbringen kann und soll, und es bedarf hierin noch mancher Reform.“ Leider hat sich von dieser Bearbeitung bis jetzt keine Spur finden lassen und alle Nachforschungen darnach blieben bisher vergeblich. Vielleicht, dass man sie noch in irgend einem alten Theaterarchiv entdeckt, vielleicht, dass sie sich für das Werk, an dem jetzt so viel herumgedoktert wird, noch nützlich erweist, denn Wagner besass eine glückliche Hand für dergleichen. Aber freilich deutet der Umstand, dass

er nie wieder auf sie zurückkam, wohl darauf, dass er ihr selbst nicht allzuviel Bedeutung beimass.

Wie dem auch sei, jedenfalls wird unser heimischer Mozartforscher Baron Prochazka, wenn er die nächste Auflage seines Buches über „Mozart in Prag“ schreibt, ein neues Kapitel hinzufügen können, welches der Prager Ueberlieferung des Mozartstils in Wagners Schriften und sonstigen Aeusserungen nachgeht.

MOZARTS OPERN IN ZEIT UND RAUM

Es gibt Schlagworte, die, irgend einmal in den Fluss der öffentlichen Meinung geworfen, ungeprüft aufgenommen werden, dann lustig weiterschwimmen und sich trotz allen Fischversuchen kritischer Angler wie Kork an der Oberfläche behaupten. Auch die oft gehörte Ansicht, dass Mozart heute nur darum nicht so recht „wirke“, weil man ihn nicht mehr recht aufzuführen verstehe, weil unsere Sänger ihn nicht singen können, ist ein solches unhaltbares, leichtwiegendes Schlagwort. Kein Durchschnittsrezensent schliesst seinen Bericht über eine Mozartaufführung ohne diese pflichtschuldige, unvermeidliche Phrase.

Phrase? — Oder wirkliche ästhetische Erkenntnis? Sehen wir näher zu! Es dürfte allgemein bekannt sein, dass Mozart in seinen Opern verschiedene gesangliche Anforderungen stellte, je nachdem er sie für deutsche oder wälsche Ensembles schrieb, und es müsste demnach — streng genommen — eigentlich zweierlei Mozartstile auf der Bühne geben. Eine feste Tradition hat sich jedenfalls in keiner Beziehung gebildet. Die italienischen Sänger packten die ihnen gestellte Aufgabe hauptsächlich von der musikalischen, beziehungsweise gesanglichen Seite an, wie denn in allen Nachrichten über sie nur von

ihrer Stimme und Gesangsvirtuosität die Rede ist. Mozart sah sich sogar genötigt, ihrem Bedürfnis durch bravourmässige Einlagen von Passagen, Kadenzen und neuen Nummern nachträglich noch entgegenzukommen. Von den deutschen Sängern jener Zeit aber heisst es ausdrücklich, dass sie gute Akteurs waren, wie denn überhaupt das Gros der Bühnenleute sowohl für die Oper als für das gesprochene Schauspiel in Verwendung stand. Ausnahmen, wie der als schlechter Darsteller berüchtigte erste Sänger des Tamino bestätigten nur die Regel. Als man infolge der napoleonischen Kriegszeiten dann die kostspieligen italienischen Stagionen abschaffte, übernahmen diese deutschen Singspieler zur „Entführung“ und „Zauberflöte“ auch den „Figaro“ und „Don Juan“, und von ihren Lippen hat das deutsche Volk seinen Mozart empfangen, durch sie ihn lieben gelernt. Die Behauptung einer tatsächlich vorhanden gewesenen „mozartischen Gesangskultur“ in Deutschland gehört in das Bereich des Märchens. Die Ensembles der Theater waren vielmehr bis tief in das 19. Jahrhundert hinein überall aus Sängern und Auchsängern „gemischt“. Neben einigen spezifischen und teuer bezahlten Gesangssternen stand das Gros mit verhältnismässig geringer Schulung in der Kantilene, mit Stimmen, deren Schmelz durch vieles Sprechen und Deklamieren nicht ungetrübt bleiben konnte, aber mit ansehnlicher darstellerischer Gewandtheit. Den gesangstechnischen Anforderungen Mozarts waren diese Leute damals so wenig

gewachsen, als es in ihrem Fache jetzt die beherzten Anfänger und halbinvaliden Routiniers sind, welche das Publikum mittlerer Städte für Richard Wagner zu begeistern wissen. Keineswegs als köstlicher Ohrenschmaus für Tonsybariten, sondern vor allem als dramatische, vom Zauberklange des Orchesters beseelte Schöpfungen traten die Mozartschen Opern zuerst vor das breite deutsche Publikum.

Auch die Wiederkehr italienischer Operngesellschaften auf deutschem Boden im zweiten Dezennium des 19. Jahrhunderts ist unserem Mozart wenig zugute gekommen. Diese neue Generation stand auf dem Boden ganz verschiedener Ueberlieferungen. Die Sänger brachten in der Regel ihre Leibkomponisten, Rossini, Bellini, Donizetti mit, verstiegen sich aber immer nur ausnahmsweise zum „Don Juan“ und liessen den „Figaro“ am liebsten ganz beiseite. Dennoch haben sie jahrzehntelang einen entscheidenden Einfluss auf den Mozartstil genommen, indem ihre deutschen Kollegen, denen sie zum bewunderten Vorbild dienten, von ihnen das Prinzip nahmen, den Schwerpunkt der Leistung auch bei Mozart auf die virtuose Fertigkeit und Glätte des Gesanges zu legen, statt in den dramatischen Ausdruck. Diese Tendenz befestigte sich später im erbitterten Kampfe gegen das Wagnersche Musikdrama sodann zum Glaubensdogma der konservativen Partei. Man konstruierte aus der Verschiedenheit der Charaktere und des Stils beider Meister einen polaren Gegensatz, betonte justament die ab-

solute Melodie und behandelte das Dramatische als Nebensache. Kunstvoller Schliff der gesanglichen Linie galt als der Inbegriff des echt Mozartlichen und im Banne dieser Anschauung steht die Theorie zum grössten Teile noch heute.

Inzwischen hat die Praxis längst der weiteren Entwickelung des Geschmacks ihren Zoll entrichtet. Die aus der Wagnerschule hervorgegangenen Sänger, welche für eine ganz andere Gesangstechnik vorgebildet und gewohnt waren, mehr Gewicht auf das dramatische Moment zu legen, konnten auch bei Mozartaufführungen diese Neigung nicht verleugnen und seither haben wir wiederum einen dramatisch belebten Mozart. Die Münchner Mozartrenaissance hat sich nicht als Rückschlags-, sondern als Begleiterscheinung des dortigen Wagnerkultus vollzogen.

Einen „echten“ überlieferten Mozartstil gibt es also gar nicht, sondern jede Zeit hat nach Massgabe ihrer eigentümlichen Geistesrichtung sich ihren Mozart zurechtgelegt. Es ist doch immer nur „der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln“, nur einigermassen in Schranken gehalten durch gewisse sachliche Anforderungen, welche diese Opern stellen, als: Volubilität der Stimme, Anmut und Geschmeidigkeit der Darstellung, sinnliche Klangschönheit usw. Wenn uns der „verwagnerte“ Mozart noch immer nicht ganz befriedigt, so liegt der Grund durchaus nicht in der wieder aufgenommenen Anwendung des dramatischen Prinzips, son-

dern in der Uebertragung des grosszügigen wagnerischen Alfresko auf die Mozartsche Miniaturistik, welche die feinste, sauberste Ausarbeitung der kleinsten Details verlangt.

Mit dem Versuch, dem lebendigen Künstlergenie „historisch" beizukommen, ist es nie geglückt. Eine Anpassung des Publikums an die Kunstgesetze und Gepflogenheiten früherer Zeiten gibt es nicht, dieser Selbstentäusserung ist immer nur die Phantasie einzelner, durch geschichtliche Studien geschulter Individuen fähig. Ihr Prozentsatz mag mit der wachsenden Verbreitung des historischen Wissens steigen, aber den Ausschlag geben, die Richtlinien des Geniessens abstecken kann diese Minderheit nie. Wohl aber gibt es eine Anpassung der Kunstwerke an den Geist der späteren Perioden, ja diese Eigenschaft einzig ist es, die sie jung erhält. Kunstwerke, die der Nachwelt gar nichts mehr zu sagen haben, sind tot, mögen sie seinerzeit noch so bedeutend gewirkt haben. Mozarts Zeitgenossen sahen in ihm einen kühnen Neuerer, in seiner Musik ein furchtbares „Labyrinth". Uns ist er der harmonischeste, klarste Meister, der Licht- und Freudenspender der Musik, und seine Töne klingen uns schier wie vom Himmel gesungen. Einst Michel Angelo; jetzt Raffael! Wie kommt das? Weil wir seither Schrecknisse und Hoheiten in unserer Musik genug erfahren haben, aber nie wieder etwas von der sonnigen, naiven Heiterkeit und süssen Zärtlichkeit Mozartischer Weisen. Diese geben ihm in

unsern Augen die Signatur, und die Anpassung der Kunstwerke an das wechselnde Kunstgefühl der Nachwelt besteht einfach darin, dass diese oder jene Elemente des Werkes lebhafter empfunden, ins hellere Licht gerückt werden, während andere gleichsam in den Schatten zurücktreten. In Mozart empfinden wir heutigen den „Liebesgenius“ am allerstärksten. Aber unser Gefühl sträubt sich gegen die Auffassung des „Don Juan“ als dramma giocoso. Uns ist, als klänge bei den lustigsten, lockersten Abenteuern in dem hellsten Geigenjubel die Posaune des Weltgerichtes schon düster und leise mit. Das fidele, vom Geiste des Genres diktierte Schlussextett wirft uns ganz aus der Stimmung, für uns ist das Stück mit Don Juans Tode zu Ende. Auch hier vollzieht sich also eine Umwertung der ästhetischen Werte. Während Mozarts Zeit sich über die Bestrafung des „Wüstlings“ freute, unterlegen wir ihm etwas vom modernen Uebermenschentum und folgen den Freveltaten dieser „brünetten Bestie“ sogar mit innerer Sympathie. So wie Mozart aus Beaumarchais „Figaro“ den sozialen Geist austrieb und die Handlung auf ihr Reinmenschliches zurückführte, so haben wir bei der „Zauberflöte“ die religionspolitische Sinnbildlichkeit, die bei Tamino an Erzherzog Leopold, bei der Königin der Nacht an die katholische Kirche und bei Sarastro an Aufklärung und Freimaurerwesen denkt, längst fallen lassen und halten uns nur an ihre theatralische Geltung.

Ich sprach vorhin von dem Mozartstile der Ge-

genwart als einem wagnerisierten Stile in dem Sinne, dass wohl das dramatische Prinzip sich wieder entschieden durchgerungen hat, dass aber noch allzu sehr ins Extensive, Grosse, Breitspurige projiziert wird, was seiner Beschaffenheit nach nur intensiv und filigran behandelt werden dürfte. Mozarts „Wirkung" hängt, wie die Geschichte lehrt und das Wesen der Sache fordert, weniger von der aufgebotenen Kunst des Gesanges ab, welche immer bloss eine Nebenwirkung bleiben sollte, sondern vor allem von der Art, wie man seinem reichen dramatischen Leben gerecht wird. Denn diese Aufgabe verlangt viel mitschöpferische Phantasie. Wir sind durch Wagners bis ins kleinste genaue Angaben über Musik und Szene dahin gelangt, dass Sänger und Dirigenten fast nur mehr darauf bedacht sein müssen, die bestehenden Vorschriften pünktlich zu erfüllen, indessen uns eine Mozartsche Partitur über die primitivsten Anweisungen für den Vortrag kaum hinaushilft. Aber das darf natürlich nie zur Willkür führen, weil Mozarts Komposition durchaus auf dem lebendigen, intuitiven Erfassen der Szene beruht. Diese exakte Uebereinstimmung der Musik mit dem Bühnenvorgang muss vom nachschaffenden Künstler mit scharfem Blick erkannt und überzeugend verwirklicht werden. Der Dirigent und Regisseur muss sich über die dramatische Bedeutung jedes Taktes seiner Partituren klar sein. Manches ist ja in dieser Richtung an einigen Bühnen und für einzelne Werke schon ge-

schehen. Vieles bleibt noch zu tun übrig, wenn alle dramatischen Wirkungen, die in der Musik liegen, im Ton und in der Gebärde gründlich ausgeschöpft werden sollen.

Dass Mozarts intime Effekte in unsern grossen, für Meyerbeer und Wagner, für breite Volksmengen berechneten modernen Opernhäusern nicht gehörig herauskommen, weiss jedermann. Diesen Schaden wird man in den meisten Städten, welche keinen besonderen traulicheren Raum besitzen, wie ihn etwa München im Schmuckkästchen seines Residenztheaters sein eigen nennt, schon in Kauf nehmen müssen. Dagegen verlangen diese Opern mit ihrem notwendigen, häufigen und raschen Szenenwechsel gebieterisch nach der überall einrichtbaren Drehbühne, zumal in unseren Tagen, deren verfeinerter Wirklichkeitssinn sich nicht mit gemalten Dekorationen begnügt, sondern alle Gegenstände massiv, real, gebrauchsfähig auf der Bühne zu erblicken wünscht. Bei solcher Ausstattung würde aber der Umbau oft viel länger dauern als die betreffende Szene. Auch ein psychologischer Grund kommt hinzu. Die vielen Pausen, über welche die Langmut unserer Grossväter sich ohne Murren geduldete, wirken auf uns nervösere Moderne abspannend, stimmungmordend. So vermag erst die hochentwickelte Technik der Gegenwart die szenischen Ansprüche der Textdichter zu erfüllen, was dem dramatischen Charakter der Aufführungen gleichfalls zustatten kommt.

Nach dem Gesagten glaube ich, dass die Zeiten der ausgezeichneten und wirksamsten Mozartaufführungen noch vor uns liegen, nicht hinter uns. Und es ist schliesslich besser, wenn Mozart keine glänzende Vergangenheit, sondern eine schöne Zukunft hat. Die Tage, wo die Gärten seiner Melodie gleich einem Maienwunder vor der entzückten Menschheit aufblühten, können nicht wiederkommen, der erste Eindruck schafft Reize, welche keine Wiederholung mehr so auslöst. Aber das Mozartsche Erbe zu erwerben, um es zu besitzen, es zu einem lebendigen Gut unserer nationalen Geistesschätze zu machen, das können wir noch, vielmehr: das müssen wir noch!

MEISTER ROLAND

Oper in 3 Akten
Für die deutsche Bühne bearbeitet von Max Kalbeck
Text und Musik von GÉZA GRAF ZICHY
(21. Januar 1900)

Die Theaterzettel luden am Sonntag wiederum zu einer Première ein. Ihr Autor ist Graf Géza Zichy, ein Schüler Volkmanns und Liszts, der als einarmiger Pianist durch seine im Dienste der Wohltätigkeit unternommenen Konzerttournéen in den achtziger Jahren grosse Sensation erregte. Aber auch produktiv, als Dichter und Komponist hat er sich in seinem Vaterlande schon bekannt gemacht, und unser Publikum lernte ihn nun gleich in dieser doppelten Eigenschaft kennen. Betrachten wir zuerst die Handlung. Der Kunstschütze Roland, der Star eines grossen Zirkus, hat sich von seiner einstigen Geliebten, der Seiltänzerin Parbleu, getrennt und „lebt" mit Yvette, der Tochter seines Gehilfen Levelesol, der ihn zur Legalisierung des Verhältnisses drängt. Roland heiratet zwischen dem ersten und zweiten Akt Yvette auch wirklich, doch die temperamentvolle Parbleu gibt ihre Ansprüche nicht auf, sondern ist mit Erfolg bemüht, Zwietracht und Eifersucht zwischen den jungen Gatten zu stiften. Hinter den Kulissen des Zirkus verkehren allerhand Roués und Habitués, die auch einen Novizen, den

Leutnant Damoiseau einführen. Dieser Gemütsmensch schenkt Yvetten, nachdem er einige Worte mit ihr gewechselt hat, ein Schmuckstück, das Andenken seiner Mutter, und das gute Ding nimmt's, um ihn nicht zu beleidigen, an. Parbleu, die seinerzeit Zeugin dieser kompromittierenden Dedikation gewesen, weiss nun Meister Roland eine Treulosigkeit seines Weibes glaubhaft zu machen. Der Ehefrieden ist zerstört, und Vater Levelesol brütet furchtbare Rache, indem er das Seil des Zirkus, auf dem Parbleu tanzen soll, mit Wissen seiner Tochter anschneidet. Inzwischen hat sich zwischen Roland und Yvette alles aufgeklärt. Yvette selbst verhütet, dass Parbleu das beschädigte Seil betrete und das Publikum soll für den Ausfall der Programmnummer durch Rolands Produktionen entschädigt werden. Er stellt sich an, um seiner Frau eine Rose vom Munde wegzuschiessen. Wie aber der Schuss fällt, veranlasst Parbleu die Feindin durch einen Zuruf zu einer unwilligen Bewegung und die Kugel trifft sie zu Tode. Da zeigt Roland auf Parbleu. „Dort sitzt der Mörder!" und im Nu sinkt auch die tückische Rivalin getroffen von ihrem Platze. Der Vorhang fällt über der allgemeinen Verwirrung.

Diese Handlung darf ohne Zweifel als ebenso aufregend wie bühnenwirksam bezeichnet werden. Zwar das Milieu der Zirkusleute finde ich nicht sympathisch, das Wohl oder Wehe der ganzen Artistengesellschaft ist mir im Grunde vollständig

gleichgültig. Aber das ist ein ganz subjektives Credo, von dem ich nicht mit Gretchen: „man muss dran glauben“ zu behaupten wage. Auf viele Menschen übt die durch Leoncavallos „Bajazzi“ dem modernen Opernsänger nahe gerückte Welt der Akrobaten, Voltigeure, Jongleure usw. eine beinahe mystische Anziehungskraft aus, und die Phantasie umgibt die Tätigkeit ihrer Helden mit dem poetischen Schimmer des Wunderbaren. Zeigt nun ein Dichter, dass „auch in des Gauklers Brust ein Herz schlägt“, das liebt und leidet, leuchtet er einmal hinein in die dem gewöhnlichen Sterblichen verschleierte Sphäre einer seltsamen Menschenklasse, um uns erkennen zu lassen, welche psychischen Elemente dort der Verkehr von Mensch zu Menschen auslöst, so wird man ihm die Freiheit des Poeten fürwahr nicht schmälern wollen. Sehen die Artisten inwendig wirklich so aus? Ich weiss es nicht und schenke dem Autor Vertrauen, dass er, der Vielerfahrene, Weltgereiste, aus dem Leben „schaurige Wahrheit“ geschöpft habe. Der soziale Hintergrund ist jedenfalls mit Geschick gewählt. Er bietet dem Auge des Publikums, das gegen Wald, Felsen und sonstige „Gegend“ bereits ebenso abgestumpft ist wie gegen die herkömmlichen Interieurs von der Hütte bis zum Feenpalast, ein neues, sensationelles Bild, das durch eine rasche Szenenfolge belebt wird. Ein Urteil über die Sprache könnte nur nach dem Original erfolgen, dessen ich leider nicht mächtig bin. Die deutsche Uebersetzung des Herrn Kal-

beck ist wie gewöhnlich schlecht, d. h. meist geziert im Ausdruck und mit den Akzenten der Musik nicht übereinstimmend.

Was nun die Musik anlangt, verdient es immerhin Anerkennung, dass der Komponist die Grenzen seines Talentes mit scharfer Selbstkritik abgeschätzt hat und sein Ziel nicht höher setzte als jene reichen. Dadurch kommt er an sein bescheidenes Ziel, während manche stärkere Kraft, weil sie den Ikarusflug zu nah der Sonne versuchte, einem traurigen Lose anheimfiel. Der grosse Liszt hat einmal die Opern in Publikumsopern und Künstleropern eingeteilt; „Meister Roland" gehört zur ersteren Gattung. Die Musik zeichnet sich vor allem durch Natürlichkeit, Fluss und Melodiosität aus. Ihr Autor ist ein Mann, der viele Bühnen-Schöpfungen mit Nutzen gehört hat, was bei einem nicht mit dem Anspruch richtunggebender Originalität auftretenden Werke keinen Vorwurf, sondern einen Vorzug bedeutet. Die hervorstechendsten Muster waren ihm Massenet und Bizet, ohne dass er sich andern Meistern grundsätzlich verschlossen hätte. Zuweilen, z. B. in den ersten Takten des ersten Aktes und in Yvettes Traumerzählung humperdinckelt es sogar recht deutlich. Um nun die markantesten Momente dieser durchaus gutmütigen Partitur anzugeben, sei im ersten Akte das Duett zwischen Roland und Yvette in Fis, die dramatisch bewegte Szene zwischen Parbleu und Roland, die sentimentale Cantilene des Levesol und das dynamisch

wuchtig gesteigerte Finale am Schluss genannt. Im zweiten Akt sticht Parbleus Vogellied und Yvettes Walzer hervor, im dritten ein zweites Liebesduett der wiedergeeinigten Gatten in D, doch wären noch manch andere nicht übel gelungene Details namhaft zu machen. So die Couplets des Bauvieux, der vielleicht die bestgezeichnete Figur der Oper ist, u. a. Die tragische Grundstimmung wird durch nahezu leitmotivisch angebrachte, düstere Harmonien im Kolorit gestopfter Hörner und tiefer Streicher durch das ganze Werk sehr glücklich wach erhalten. Zu einer, eigentlich wenig vornehmen Manier des Komponisten rechne ich die dröhnende Wiederkehr des jeweiligen Hauptmotivs in Trompeten und Posaunen des Nachspiels der liedartig entsponnenen Nummern. Noblesse oblige! Unter den orchestralen Stücken zeichnet sich ein melodisch einschmeichelndes Intermezzo aus und ganz prächtig ist der Ton in der Begleitung der Zirkusvorgänge getroffen. Wie des gräflichen Musikers Virtuosenfahrten Akte des Erbarmens mit der darbenden Menschheit waren, so hat er mit seiner neuen Oper für jene Kreise gesorgt, die bedrängt von den anspruchsamen und anstrengenden modernen Erzeugnisse panem et circenses rufen: gebt uns „Melodie und spannende äussere Vorgänge“. Das Repertoire hat damit natürlich kein „Standwerk“ gewonnen, wohl aber eine Oper, die man während einer Saison bequem wenigstens einigemale aufführen kann, ohne das grosse Publikum zu verstimmen.

GEMMA

Tanzpoem von GÉZA GRAF ZICHY
Uraufführung am 7. März 1903
(Ein Interview vor der Aufführung)

„. . . Also auch Melodramatiker?“ warf ich ein, als der Dichterkomponist der „Gemma“ mir bei meinem Besuche seine künstlerischen Absichten in aller Kürze auseinandergesetzt hatte.

„Sie dürfen mich aber nicht missverstehen. Ich wollte —“

„O, vor mir nur immer sans gêne, Exzellenz! Ich bin gar kein solcher Gegner des Melodramas wie sonst meine Kollegen vom ästhetischen Fach. Und offenbar wünschen Sie auf dem Wege weiterzuwandeln, den seinerzeit Humperdinck mit seinen „Königskindern“ beschritten hat. Diesen Weg —“

„Nicht doch! Nicht doch!“ unterbrach mich der Graf mit lebhafter Bewegung. „So weit erstrecken sich meine Aspirationen kaum. Wenn ich nicht irre, wollte Humperdinck eine Reform des dramatischen bezw. des Opernstiles anbahnen, aber man täte meinem armen Werke sehr unrecht, es an dem Masstabe des Dramas oder der Oper zu

messen und seine Ansprüche darnach einzurichten. Ja, ich fürchte, dass das Publikum mich unter diesen falschen Gesichtspunkten beurteilen wird, statt „Gemma" einfach dafür zu nehmen, was es ist, als einen bescheidenen Versuch zu einer Umgestaltung des Balletts."

„Keine Ursache zu Befürchtungen!" meinte ich. „Unser Publikum, das die künstlerischen Leistungen Eurer Exzellenz am Klavier und auch in der Oper „Meister Roland" sympathisch aufgenommen hat, besitzt Interesse genug, um Eurer Exzellenz auch auf dem neuen Standpunkt ohne Ziererei zu folgen, sobald es nur weiss, worauf es hier eigentlich ankommt. Wir werden Ihr Tanzpoem seinem Werte nach somit nur mit den üblichen Balletten zu vergleichen haben?"

„Ganz recht. Sehen Sie, ich habe immer das Gefühl gehabt, dass die üblichen Ballette einen ganzen Abend lang schwer zu ertragen sind, dass das Auge und die Phantasie bei Tanzwerken von so langer Dauer schliesslich ermüdet, sodass nicht einmal das Aufgebot der reichsten Mittel und des grössten Raffinements unsere Nerven aufrütteln kann. Sind Sie auch dieser Ansicht?"

„Sie ist mir aus der Seele gesprochen."

„Schön! Woran unsere Ballette leiden, das ist also die Unmöglichkeit, eine einigermassen verflochtene, das Gemüt beschäftigende Handlung sinnenfällig und fasslich zum Ausdrucke zu bringen. So ist denn der Stoffkreis des ganzen Genres ein

sehr begrenzter geblieben, ja die Verzweiflung der Tänzer, ihre Absichten verständlich zu machen, hat mitunter zu merkwürdigen Verlegenheitsmitteln geführt. In Italien z. B. habe ich einmal gesehen, dass ein Ballettmeister, um dem Publikum das Sujet seiner mimischen Darstellung zu verdeutlichen, mächtige Papierrollen präsentierte, worauf mit grossen Buchstaben aufgeschrieben war, welche Vorgänge er geberdlich auszudrücken vorhabe."

„In der Tat, sehr komisch!"

„So kam ich zuletzt auf den Gedanken, die Tänze aus der Handlung eines einfachen von Musik begleiteten, gesprochenen Bühnenstückes herauswachsen zu lassen, wodurch die ununterbrochene, ermüdende Verwendung des mimischen Ausdruckes allein vermieden und ein dramatischer, zusammenhängender Vorgang erzielt werden konnte. Wenn das Publikum an diesem Rahmen für die Produktionen der Choreographen Gefallen finden und ihn der bisher praktizierten Methode vorziehen sollte, so eröffnen sich für das Ballett eine Menge von Aussichten, da auf diese Art alle möglichen Stoffe, packende und idyllische, ernstere und heitere, in den Dienst der Tanzkunst gezogen werden könnten."

„Ich verstehe. Und glauben Exzellenz, dabei auf ernstliche Schwierigkeiten auf unseren Bühnen zu stossen?"

„Und ob! Denken Sie doch nur: ich verlange Schauspieler, die als Mimiker und Tänzer fungieren, und Tanzkünstler, welche auch sprechen

sollen. Das ist ja nach den bisherigen Anschauungen rein die verkehrte Welt."

„Nicht so ganz. Erlernen z. B. die Sängerinnen der Carmen nicht ihren Castagnettentanz? Und dann die englische Operette, z. B. Mikado und Geisha mit ihren Grotesktänzen! Und vor einiger Zeit las ich sogar, dass Mahler in Wien vom Opernchor ausdrücklich die Mitwirkung bei vorkommenden Tänzen verlangt habe. Wenn man tanzen und singen kann, warum nicht auch singen und sprechen?"

„Natürlich. Die Menschen wissen eben selbst nicht, welche Fähigkeiten in ihnen stecken. Erst bis man sie sozusagen mit Gewalt vor die neue Aufgabe stellt. So hat sich bisher noch jeder technische Fortschritt vollzogen. Als ich mit „Gemma" nach Prag kam, war ich nahe am Verzweifeln, denn die erfahrensten Theaterpraktiker erklärten meine Forderung zunächst für unerfüllbar. Und nun — Sie werden ja die Damen morgen selber hören und mir sagen können, ob ich ihnen zugemutet habe, was sie nicht zu leisten imstande waren."

„Ich bin äusserst gespannt! Aber offen gesagt, so viel Zutrauen ich zur tanzenden Schauspielerin habe, so wenig kann ich mir die sprechende Ballerine vorstellen."

„Abwarten, lieber Doktor! Abwarten! Ich habe da seinerzeit als Intendant eine ganz merkwürdige Erfahrung gemacht. Nämlich, dass begabte Ballerinen, wenn sie nicht konventionelle Pas auszu-

führen, sondern durch ihren Tanz etwas auszudrücken haben, unterm Tanzen gern die Worte leise vor sich hinsprechen, die dem auszudrückenden Gefühle gemäss sind."

„Sehr merkwürdig, allerdings! Das erinnert ja an die Praxis mancher Musiker, die sich den Vortrag gewisser instrumentaler Phrasen dadurch zurechtlegen, dass sie ihnen im Geiste bezeichnende Worte unterlegen. Verstehe ich recht, so darf ich annehmen, dass Ihre Idee des Tanzpoems vor allem aus dem Drang nach intensiverem, deutlicheren Ausdruck im Ballett hervorgegangen ist. Ja, ja, es regt sich wieder auf dem Felde der Tanzkunst nach jahrelanger Stagnation. In Berlin die Duncan tanzt jetzt Chopin und Beethoven. Und so darf man auch Ihre „Gemma" als Glied in der Reihe moderner Fortschrittsbestrebungen auffassen?"

„Richtig! Ich sehe, dass wir uns gut verstanden haben. Und weil ich weiss, dass man euch Wagnerianern am besten mit Aussprüchen des Meisters beikommt, will ich Ihnen noch zeigen, welches Motto ich dem Textbuch vorgesetzt habe."

Er schlug ein blaues Quartheft auf, das am Schreibtisch lag und deutete auf den Titel. Ich warf einen Blick auf die bezeichnete Stelle und las das Zitat: „Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst. Richard Wagner."

Triumphierend sah der Graf mich an, als hätte er meinen letzten Widerspruch entwaffnet. Dann verabschiedeten wir uns. Und noch auf der Schwelle

rief mir der liebenswürdige Künstler-Kavalier in seiner gemütlichen Weise zu:

„Also, wohlgemerkt! Nur ein bescheidener Versuch. Ohne Prätensionen! Und vor allem: kein Drama, keine Oper, sondern ein dramatisch motiviertes Ballett oder ein mit Ballett versetztes Melodrama, wie Sie wollen! Das Kind hat noch keinen Namen, doch der findet sich wohl, wenn es sich nur zeigt, dass es leben kann. Darum nicht zu strenge ins ästhetische Gericht gehen, Doktor!"

„Aber Exzellenz! Das ist mir ja gar nicht angeboren!"

Und er drohte mir scherzhaft mit dem Finger nach: „Na, na!"

CORDELIA

Oper in vier Akten nach Vitorien Sardou
Musik von N. SOLOWJEW
(3. September 1899)

Die Zeiten sind längst vorüber, da sich der Durchschnittsmensch in Mitteleuropa einen Russen nicht anders vorstellen konnte, als in Juchtenstiefeln, eine Flasche Wutka in der einen, die Knute in der andern Hand. Ein Turgeniew, ein Tolstoi, ein Gorki gehören der Weltliteratur an, wie ein Rubinstein, ein Tschaikowski der Weltmusik. Aber es ist charakteristisch, dass die russische Kunst ihre echtesten Erfolge auf dem Felde der Lyrik und Epik errungen hat, im Drama hingegen niemals wahrhaft schöpferisch gewesen ist. Während die neudeutsche Schule in Russland eine ganze Reihe begabter, eigenartiger Symphoniker zur Nachfolge bereit fand und sogar Werke von Borodin, Cui, Rimsky-Korsakow, Glazounow im europäischen Konzertleben häufig genug begegnen, vermögen russische Opern bei uns nicht festen Fuss zu fassen. Selbst Glinkas vielgerühmte Nationaloper „Das Leben für den Caren" konnte das nicht, Rubinstein verschwindet seit dem Tode des gefeierten Klaviermeisters immer mehr von den Spielplänen und auch die

mannigfachen Versuche, Tschaikowski einzubürgern, sind eigentlich fast überall gescheitert. Was wir an der russischen Opernproduktion, so viel Schönes sie mitunter gebracht hat, am empfindlichsten vermissen, ist der starke, dramatische Nerv und die tiefere Originalität. Man kratze den russischen Opernkomponisten und es kommt ein Italiener zum Vorschein, zumal in der Cantilene. Nur in allerhand Nebenwerk, namentlich in den Chören und Tänzen gibt bei ihnen slavische Eigenart, vor allem rhythmisch, sich kund.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass Richard Wagners dramatische Grundsätze unter diesen Verhältnissen in dem sonst musikalisch so fortschrittlichen Russland keinen fruchtbaren Boden gefunden haben. Eher noch bei der älteren Generation, bei Dargomyrzki und Serow. Die übrigen russischen Opernkomponisten fühlen sich weit wohler in dem pseudo-dramatischen Variété nach Meyerbeerscher Manier. Auch die „Cordelia“ von Solowjew hat in dieser Gattung offenbar ihr stilistisches Ideal. Sie ist für die heutige deutsche Musikergeneration natürlich vieux jeu. In Herrn Solowjew lernen wir einen gebildeten, tüchtigen und erfahrenen Musiker kennen, der uns gleich im ersten Ensemble durch die geschickte Steigerung des Satzes zu gewinnen versteht, über eine zwar nicht strotzende, aber gefällige Melodik und durchaus kantable Schreibweise verfügt und sein Bestes in den sehr lebendigen, den Rahmen professoraler Kunstbetätigung überschrei-

tenden Chorszenen gibt. In den beiden exponierenden Akten dünkt mich der Aufbau allerdings recht bröckelig und das Finale des ersten in der Wirkung völlig vergriffen. Während nämlich Welfen und Ghibelinnen hauend und schreiend durcheinander toben, schweigt das Orchester beinahe völlig und sieht dem Tumult wie mit verschränkten Armen, höchstens ab und zu in den tiefen Streichern verdriesslich brummend, ohne besondere Teilnahme zu. Statt, dass es die Vorgänge auf der Bühne bezw. die dortige Erregung der Gemüter uns versinnliche. Mit dem Beginn des dritten Aktes jedoch gewinnt die Musik an Fluss und innerer Wärme, so zwar, dass man den vorausgehenden Aufzügen noch ausgiebigere Striche wünschte, um ohne allzu langen Aufenthalt rascher zu den anziehenderen Partien zu gelangen. Unwillkürlich schweift übrigens der Geist beim Anhören der „Cordelia“ zu einer andern „grossen Oper“, dem heut schon vielfach unterschätzten „Rienzi“. Dieselbe geistige Atmosphäre, dasselbe Motiv, die Feindschaft der Patrizier und Plebejer mit der die Schranken der Partei überfliegenden Leidenschaft, dieselben Volksmassen, Revolutionen, Bischöfe, Requiems, Triumphgesänge, Märsche, Aufzüge, Dolchstösse, Feuersbrünste usw. Aber wie ist das alles im „Rienzi“ zu einer echt dramatischen Einheit zusammengefasst, wie natürlich selbst das choreographische Element aus der Handlung entwickelt und ihr untertan! Da sehen wir erst recht, wie sehr bei uns das Genre der grossen

Oper eigentlich seit sechzig Jahren schon überwunden ist. Und von diesem Standpunkt finde ich in der Oper, auch wenn sie gar nicht mehr gefallen hätte, ein erziehliches Moment. Bei den Werken Meyerbeers oder Halévys täuscht die Kraft einer glänzenden Begabung über die Schwächen des Systems nur allzuoft hinweg, wogegen sie bei mittleren Talenten um so plastischer hervortreten. Die phrasenhafte, von einem vorsichtigerweise ungenannten Uebersetzer herrührende Verdeutschung schädigt den Gesamteindruck des Werkes nur bei der Lektüre, da man im Theater vom Texte ohnehin nur selten etwas verstehen kann.

NORWEGISCHE HOCHZEIT

Musikdrama in zwei Aufzügen von GERHARD SCHJELDERUP
(Uraufführung am 17. März 1900)

Seit geraumer Zeit schon unterliegt unsere moderne deutsche Dramatik und zum Teil auch unsere Belletristik norwegischen Einflüssen. Ibsen und Björnson haben in Deutschland Schule gemacht und jedenfalls die Geister mächtig bewegt. Hingegen hat der germanische Norden auf dem Gebiet der Musik nie vorbildlich oder richtunggebend auf uns einzuwirken vermocht, obwohl Grieg in Mode steht und Kjerulf, Svendsen, Sinding sehr geschätzt sind. Vollends die ohnehin nur spärlichen musikdramatischen Erzeugnisse der Norweger haben keinerlei bestimmenden Einfluss auf unser Kunstwesen ausgeübt, und wir müssen es der Zukunft überlassen, ob dort auch auf dem Felde der Oper geniale Naturen erstehen werden, die unseren Bühnen dasjenige zu bringen imstande sind, was im heimischen Schaffen spärlich genug gedeiht: Wahrhaftigkeit, Neuheit der Erfindung, gesunde Kraft und herbe Eigenart.

Seit etwa Jahresfrist fiel den Besuchern der Prager Opernpremièren eine trotz aller Schlichtheit des Gehabens markante Persönlichkeit auf, die bei solchen Anlässen im Zuschauerraum aufzutauchen pflegte und darnach für einige Zeit wieder spurlos

aus dem Weichbilde des Theaters und der Stadt verschwand. Die hochgewachsene Gestalt, das hellblonde, in krausen Strähnen herabschattende Haar, die gewaltige Bildung der Stirn und der scharfe, charaktervolle Schnitt des Gesichtes, wie wir ihn etwa von den Bildern Björnstjerne Björnsons kennen, verriet auf den ersten Blick den rassigen Norweger, und aus den Augen sprach kühner, nur durch eine melancholische Güte in etwas gemilderter Geist. Diejenigen, die der eigenartigen Erscheinung nachfragten, erfuhren: der Fremde sei Gerhard Schjelderup, ein norwegischer Tondichter, der jetzt in Dresden lebe, und bald munkelte man, dass ein Werk von ihm bei uns zur Aufführung angenommen sei. Es hiess „Der Liebe Macht", doch wurde dieser Titel hernach in „Norwegische Hochzeit" geändert. Aufmerksame Leser der deutschen Fachzeitschriften erinnerten sich nun wohl auch einiger interessanten Artikel, worin Schjelderup versucht hatte, die Ziele und Grundsätze eines anzustrebenden „realistischen Musikdramas" germanischer Prägung zu entwickeln.

Er entstammt einer Künstlerfamilie. Ein Bruder ist Maler, die Schwester eine in Frankreich sehr geachtete Pianistin und er selbst hat um die Mitte der achtziger Jahre in Paris durch Massenet seine musikalische Ausbildung genossen. Die Bayreuther Festspiele des Jahres 1888 mit ihren mächtigen Eindrücken gaben ihm endlich die entscheidende Wendung. Er blieb in Deutschland. 1893 führte Hermann Levi seinen „Sonntagsmorgen" während

der Münchener Tonkünstlerversammlung auf, doch hatte der Komponist das Unglück, damit in die damalige Presstreiberei gegen Levi als dessen Schützling hineingezogen zu werden. Schjelderup übersiedelte sodann nach Dresden, um hier die Aufführung einer anderen, „Der Liebe Macht", zu betreiben, fand aber, des langen Harrens müde, zuletzt auf unserer Prager Bühne ein freundliches Asyl.

Schjelderups Musik verrät in jedem Takte die Herkunft aus dem Lande, wo die Hirtenbuben in verminderten Septintervallen singen. Diese Tonsprache klingt, bis auf einige unterlaufende Wagnersche Vokabeln, oft fremdartig, mit einer für den Südländer fast unerträglichen Härte und Herbigkeit. Aber wie im Charakter des Norwegers überhaupt, verblüfft uns ein eigentümliches In- und Nebeneinander von rauher, beinahe roher Kraft und zartester Gefühlsamkeit. Die Phantasie des Nordländers hat etwas Grausames, Schroffes, Kalt-Erhabenes, das den eisstarrenden Felsbergen gleicht, die ihn umgeben, aber sie ist anderseits nicht minder schöpferisch in jenem süssen, überschwänglichen Sentiment, der an das wunderbar verklärte Bild einer nordischen Frühlingslandschaft mahnt. Beide Elemente treten uns schon in Schjelderups dramatischer Dichtung entgegen, die von dem wichtigsten Ereignis des norwegischen Volkslebens, das ihrer Kunst von je die reichste Anregung gegeben hat, von der Hochzeit ihren Ausgang nimmt. Dieser Moment ist also kein willkürlicher theatralischer Aufputz,

sondern tief im Milieu des Stoffes begründet, und dasselbe gilt von den Motiven des bäurischen Ahnenstolzes, der die Tochter dem ungeliebten, angesehenen Freier zuweist und von dem Motiv des Brautraubs, womit der wahre Liebhaber, auf das Recht der Leidenschaft und der starken Arme pochend, das Mädchen seiner Wahl in die wilden Berge entführt. Damit ist die in ihrer Simplizität beinahe antik anmutende Handlung des ersten Aktes, des dramatisch kräftigsten und bewegtesten, skizziert. Der zweite ist formell insofern nicht einwandfrei, als eigentlich sehr wenig in ihm vorgeht und dieses wenige, der Todesentschluss der Liebenden, der inneren Handlung angehört. Vielleicht wäre es darum richtiger, die Oper in einem Akt mit Verwandlung zu geben, deren Zeit das pittoreske Zwischenspiel, das die nächtliche Flucht des Paares schildert, sehr passend ausfüllen könnte.

Mit seinem Mitschüler bei Massenet, mit Charpentier, dem Komponisten der „Louise“, verbindet Schjelderup in geistiger Hinsicht von jeher eine starke, von keiner Sentimentalität angekränkelte Liebe zum Volke. Hier glaubt er alle Leidenschaften, alle Gemütsregungen und seelischen Kräfte reiner und ursprünglicher zu finden als in den sogenannten gebildeten, der Konvention unterworfenen Schichten der Menschheit. Er verehrt die Kunst, die uns zum Ideal erhebt, aber es lockt ihn, uns auch den idealen Reichtum des Alltags zu zeigen. Das Phantasieleben ist ihm ein integrieren-

der Teil des Lebens, keine Flucht aus dem Leben, dessen gewöhnlichste Erscheinungen ihm als eine unerschöpfliche Quelle feinster psychologischer Wahrnehmungen dienen. Insoferne ist er also „Realist". Doch sucht er die Phänomene von innen zu schauen, ohne sich besonders, und jedenfalls weniger als der Wirkung dienlich ist, um die äussere Schale zu bekümmern. Ein deutscher Professor würde ihn daher als romantischen Realisten oder Realromantiker oder Aristodemokraten klassifizieren.

Schjelderup gehört zu den Stillen im Lande. Ein Künstlertypus, wie man ihn sonst kaum findet. Ein tiefer, eingefleischter Idealismus, eine hohe Auffassung des Künstlerberufes ist ihm eigen. Jeder Satz, den er dichtet, jede Note, die er komponiert, ist innerlich durchlebt, ist mit Herzblut geschrieben, ist Ausdruck des eigenen, bewegten Seelenlebens. Nirgends eine Spur von Mache, von Technik als Selbstzweck, und hinter ihm im wesenlosen Scheine liegt, was so viele Theaterkünstler bändigt, der Gedanke an Tantième und Reklame. Er schafft seine Opern nicht als Marktware, sondern zur Selbstmitteilung an künstlerische, mitempfindende Menschen, er ist ein Aristokrat der Bühne, er hat nichts, was Massengefühle weckt, und man möchte zuweilen staunend fragen, was einen so innerlichen Tondichter gerade zur dramatischen, zur theatralischen Gattung drängte.

Der Gründe dafür gibt es mehrere. Zunächst ist Schjelderup tief von der Mission der Bühne als

„moralische Anstalt“ und von ihrem gemütsbildenden Wert überzeugt. Und dann besitzt er ohne Zweifel ein angeborenes dramatisches Talent. Freilich, seine Motive und Vorgänge sind grösstenteils innere, mehr den Seelenkenner fesselnde, und dem gemeinen Theatereffekt geht er aus dem Wege. Seine Sprache ballt sich nicht zu Schlagsätzen zusammen und spitzt sich nie zu sorgsam geschliffenen Pointen zu, und ebenso werden keinerlei Verblüffungen und „Bombenszenen“ konstruiert, sondern ganz schlicht, ohne jeden Theatercoup entwickelt sich die einfache, unscheinbare Handlung. Aber er fesselt doch und trifft, ohne sonst ein grosser Bühnenpraktiker zu sein, nicht selten instinktiv die echte dramatische Wirkung, nach welcher andere mit allem Raffinement vergeblich suchen. Und gewiss dürfen wir eine gewisse Unausgeglichenheit seiner Kunst dem Umstande zuschreiben, dass keine heimische Operntradition ihm einen festen Halt bot, und dass er den Zwiespalt der Wagnerschen Technik und seines Ideals, der realistischen Volksoper, noch nicht überwunden hat.

Aber dann freuen wir uns an der Wärme und Aufrichtigkeit dieser Musik, die nicht dem Kopf eines kalt berechnenden Pedanten, sondern nur dem schlagenden Herzen einer künstlerischen Natur entspringen konnte. Viel dramatische Kraft, viel herbe, nicht selten bizarre Schönheit steckt in dieser Partitur, und in der Instrumentation ist Schjelderup ein verwegener, aber meist glücklicher Experimen-

tator, der sich in orchestralen Stellen von schwelgerischer Pracht auch jene grossen Kinder verbindet, denen man immer einen musikalischen Lutscher in den Mund stecken muss, damit sie aufhören zu schreien. Schjelderup ist der Mann der psychologischen Analyse, nicht der architektonischen Synthese, Dramatiker durch und durch, und wenn seine „Norwegische Hochzeit" auch keinen reinen Typus darstellt, sondern ein Uebergangsprodukt: so bedeutet sie doch einen energischen Vorstoss in das Reich einer neuen Kunst, worin Realismus und Idealität, nicht durch schwächliche Kompromisse, sondern indem sie sich auf das Berechtigte ihres Wesens besinnen und beschränken, sich miteinander in Güte vertragen mögen. Was er als absoluter Musiker vermag, zeigte Schjelderup in einem herrlich klingenden, aus einer schwärmenden Liebesmelodie herausgesponnenen Vorspiel.

Ich gehöre keineswegs zu jenen, die in jeder chromatischen Cantilene, in jedem verminderten Septimenakkord den „Tristan", in jedem pochenden Hornrhythmus, in jeder wilden Geigenfigur gleich die „Walküre" wittern, und doch bezeichnen diese Werke die Punkte, wo der Norweger mit den beiden Polen seines Wesens, dem Schwärmerischen und dem Gewaltsamen sich anlehnen konnte. Die Oper enthält aber auch Elemente, die nicht in Wagnerschem Boden wurzeln, sondern in der nationalen Eigenart des norwegischen Stammes. Man horche auf die Hochzeitsmusik, auf die ganze har-

monische Struktur der Oper. Da spricht der Musiker Schjelderup den unverfälschten Dialekt seiner Heimat, wie Weber deutsch, Schubert und Strauss Wienerisch, Brahms plattdeutsch, Siegfried Wagner fränkisch, Boieldieu nordfranzösisch, Auber Pariserisch sprechen. Dieses Pochen auf die „Heimatkunst", der bewusste Verzicht auf eine kosmopolitische Welt- oder politische Schriftsprache hat in der Literatur begonnen und gehört zu den interessantesten Erscheinungen der modernen Kultur.

Ich selbst wage heute, da sein eigentliches Haupt- und Lebenswerk „Astrid" noch in seinem Pulte liegt, noch nicht zu bestimmen, ein wie grosser Künstler Schjelderup vergleichsweise sein mag. Dass er ein echter Künstler ist, dafür möchte ich mich nach dem, was ich von ihm kenne (und das ist mehr als die „Norwegische Hochzeit"), verbürgen. Ich verehre in Schjelderup eine anima candida, eine der reinsten und eigenartigsten künstlerischen Persönlichkeiten der Gegenwart.

DAS STREICHHOLZMÄDEL

Musikalisches Märchen. Text nach H. C. Andersen
Deutsch von E. v. Enzberg und Th. Rehbaum
Musik von AUGUST ENNA

Wir kennen und schätzen Enna, den dänischen Komponisten, der sich vom Schusterlehrling zum Musiker und von da zu einem der angesehensten Tondichter seines Vaterlandes emporgearbeitet hat, seit der deutschen Uraufführung seiner interessanten „Hexe". Eine zweite Oper „Aucassin und Nicolette" gefiel weniger und auch sein neues Märchenspiel wird wenig zur Befestigung seines Rufes beitragen, obwohl es von mehreren deutschen Bühnen gegeben ward. Aufsehen erregen will es auch gar nicht. Es will bloss den Reiz des bekannten Andersenschen Märchens von der Bühne her wirken lassen, es hat diese Wirkung auch ganz auf seinen rührsamen Stoff gestellt und nichts getan, um sie dramatisch zu steigern.

Märchenopern sind kein Erzeugnis des modernen Geistes; wir können das Genre bis zu Galuppis 1750 in Venedig aufgeführtem „Il paese della Cuccagna" zurückverfolgen; Philidor, Monsigny, Benda, Reichardt, Gretry, Boieldieu, Isouard, W. Müller, Auber u. a. haben es gepflegt und es hat in Mozarts „Zauberflöte" und in Webers „Oberon"

zwei standard works hervorgebracht. Die romanischen Meister scheint zunächst die Lust am Fabulieren, am bunten Wechsel phantastischer Vorgänge zum Märchen hingeleitet zu haben, in der „Zauberflöte“ gewinnt es zum ersten Male symbolische Züge und eine kulturelle Perspektive. In Frankreich herrschte später die Tendenz nach einer sozusagen rationalistischen Ausdeutung des Märchens, so wenn z. B. in Boieldieus „Rotkäppchen“ aus dem schlimmen Wolf einfach ein lebenslustiger, gewalttätiger Kavalier dieses Namens gemacht wird. In Deutschland schlägt man seit Humperdincks „Hänsel und Gretel“ den Weg ein, der mit Hilfe volkstümlicher Elemente zur gemütvollen Vertiefung des Stoffes führt, aber auf dem hat Enna kaum einen ersten schüchternen Schritt versucht, trotzdem er in Dänemark nicht der erste Märchenkomponist ist, sondern in Kunzen, Kuhlau und J. P. E. Hartmann schon Vorgänger hat. Die Musik hält sich natürlicherweise ganz einfach in der Melodik, ohne dass eine der liedartigen Weisen Aussicht auf Popularität hätte. Wenigstens in Deutschland nicht, wo der von Enna auf einen alten dänischen Text komponierte lustige Chor „Ei wie schön ist alles hier zu sehen“ ebensowenig einprägsam bedünken dürfte, als manche dem dänischen Volksliedschatz unmittelbar entlehnte Melodien, z. B. „Stirnlein klein noch zur Zeit“ oder das Wächterlied „Hört Leute, schon schlug die Glocke zwölf“ oder das Motiv der Introduktion, das dem Liede „Weihnachtsabend,

o wie bist du süss“ entnommen sein soll. Unsere deutschen Volkslieder sind viel süsser und ausdrucksreicher in ihren melodischen Linien. Das sehr wohlklingende Orchester, das gewöhnlich im Einklang mit der Singstimme geht, entfaltet oft mehr schwärmerischen Glanz als dem schlichten Vorwurfe ansteht. Der Komponist hat den Charakter des Gedichtes insoferne nicht erkannt, als er übersah, dass seine einzige Wirkung in dem Gegensatz zwischen den düsteren Strassenszenen, wie das arme seine Zündhölzchen zum Kauf anbietet, und zwischen den leuchtenden Traumbildern, die ihren Tod im
den leuchtenden Traumbildern, die ihren Tod im
Schnee verklären, beruht. Das Problem liegt hier sehr ähnlich wie in Gerhart Hauptmanns ergreifendem „Hannele“, aber Enna verstand es nicht, die Klangfarben für die seiner Dichtung innewohnenden Kontraste auseinanderzuhalten und diese Kontraste dadurch lebendiger und sinnenfälliger zu machen. Von einer Schilderung der Not des Kindes in realistischen Tönen hätte sich die Idealität der Visionen viel schärfer abgehoben. Der Komponist verzichtet bei Bühnenaufführungen freiwillig auf das Ende des Werkes mit dem prächtigen Choral in der Kirche, aber gerade er war es, der den Erfolg noch in letzter Minute sicherte und dem Ganzen einen kräftig aufrüttelnden, sonoren Abschluss gab (NB. welch’ gezwungenes Uebersetzerdeutsch: „Kind Jesus in der Krippe lag“, warum nicht „das Christkind in der Krippe lag“, wie’s auch die englische Version hat?

IB UND DAS KLEINE CHRISTINCHEN

Drei Akte nach Andersens Erzählung von Basil Hood
Musik von FRANCO LEONI

FISCHER UND KALIF

Oper in einem Aufzug von FELIX DRAESEKE
(Uraufführungen am 12. März 1905)

Christian ... Also dieses „Ib und Christinchen" ist doch einfach entzückend.

Dr. Ipse. Findest du?

Christian. Du etwa nicht? Es ist das allgemeine Urteil. Aber natürlich! Wo die andern „schwarz" sagen, sagst du „weiss". Widerspruchsgeist!

Ipse. Na gelassen, Christian. Was hat denn dich so sehr daran entzückt?

Christian. Mich? ... Je nun ... das Poetische ... die Idee ... die Gestalten ... die Musik ... alles!

Ipse. Schön! Und gewiss hast du recht, den Stoff poetisch zu nennen. Aber ist er dann auch mit Poetenhand gestaltet? Ich will sagen: hat der Librettist etwas hinzugetan, was die poetische Wirkung irgendwie verstärkt?

Christian. Ach was, das ist mir ganz egal.

Ich bin kein Fachmann, der vergleichende Kritik treibt, es genügt mir als Publikum, dass ein Stück mich anspreche, ob durch den Rohstoff, ob durch die Gestaltung bleibt einerlei.

Ipse. Auch ein Standpunkt! Wo bleibt da das Verdienst des gestaltenden Dichters?

Christian. Vielleicht latent. Und es gibt Stoffe, wie z. B. dieser, wo derjenige, der sie auf die Bühne bringt, verdienstvoller handelt, wenn er nichts daran verdirbt, als wenn er etwas noch so Eigenartiges hinzutut. Es war doch allerliebst, diese Kindergeschichte . . .

Ipse. Englischer Geschmack! Die Briten geraten in Wonne, wo es kindelt.

Christian. Oho! „Selig, o selig ein Kind noch zu sein!“ Hänsel und Gretel!

Ipse. Ich bitte dich, nenn doch das Humperdincksche Märchen nicht neben diesem Ib. Ja, Hänsel und Gretel, das sind frische, liebe, herzige lebendige Rangen, an die man glaubt. Aber Ib und Christinchen — das sind mit Sentimentalität ausgestopfte Puppen, für das Rührungsbedürfnis der Engländer konstruierte Theaterkinder . . .

Christian. Andersen hat sie erdichtet.

Ipse. Ja, Andersen! Er hat von ihnen erzählt: Aber es kann etwas in der blossen Vorstellung sehr schön gedacht sein, was in die anschauliche Wirklichkeit übersetzt, verstimmen muss. Die Erzählung wirkt poetisch, die Szene affektiert.

Christian. Willst du leugnen, dass viel

Stimmung in der kleinen Oper liegt? Ich habe mich ihr gerne hingegeben.

Ipse. Stimmung — gewiss! Aber mit Stimmung allein kann man kein dreiaktiges Bühnenstück bestreiten. Das bisschen Handlung drin verläuft so linear, so bar jeder dramatischen Spannung, dass ...

Christian. Das mag ein Fehler sein, den ich einräume. Denk dir aber einen andern Vertreter des Ib als unsern K., der den Heldentenor in sich nicht überwinden kann und von dessen Text man höchstens hie und da ein „vielleicht", ein „auch", ein „aber" oder sonst ein gleichgültiges Wort, aber nie dasjenige versteht, was einem die Handlung verständlich machte, so ...

Ipse. Pardon, er singt doch manches mit viel Empfindung.

Christian. Ich will im Theater nicht bloss wissen, dass, sondern auch was einer empfindet.

Ipse. Meinethalben sollst du recht haben. Aber sonst war die Besetzung doch sehr gut. Und trotzdem verstand man von Text und Handlung fast gar nichts.

Christian. Ich habe die Inhaltsangabe in den Tagesblättern gelesen.

Ipse. Es war dein Glück. Wer nicht im voraus weiss, wie die Dinge liegen, begreift sie von der Bühne her schwerlich.

Christian. Weisst du, das Orchester in den modernen Opern „deckt" eben die Worte.

Ipse. Aber Christianchen, das ist doch dein

Ernst nicht. Hast denn nicht bemerkt, wie Maestro Leonis Orchester gerade durch seine Winzigkeit ein Unikum in unserer Zeit ist?

Christian. Ich sass hinten im Parkett. Da sieht man die Besetzung nicht so. Aber es sind Klangeffekte drin, die mir um so bewundernswerter erscheinen, wenn sie mit geringen Mitteln bewerkstelligt werden. Du, da kam immer was vor, ich weiss nicht, war es eine besondere Spielweise auf der Harfe oder ein Pizzicato der Geigen oder ein Glockenspiel . . . ich hab es noch nie gehört, aber es klang ganz apart und bezaubernd.

Ipse. Du meinst die Celesta.

Christian. Was ist das?

Ipse. Ein kleines, klavierartiges Instrument von besonders heller und lieblicher Klangfarbe, das hier zum erstenmal in unserm Theater zur Verwendung kam.

Christian. So!

Ipse. Das homöopathische Orchester ist gewiss nicht ohne. Klingendes Aquarell. Und vielleicht ist dir ganz entgangen, dass darin einer der grössten Vorzüge Leonis beruht.

Christian. Du, mir kam aber oft vor, als ob der Maestro zuweilen stark genug auftrüge. Z. B. wenn Ib im letzten Akt hinausgeht, um ein paar Blumen zu pflücken. Welch ein Spektakel! Ein „zu wenig" habe ich — aufrichtig gesagt — fast nirgends verspürt.

Ipse. Weil ein geschickter Komponist auch mit

sparsamen Mitteln volle Wirkungen erzielt, zumal wenn ein Dirigent, wie Blech, am Pulte steht, der aus dem Unscheinbarsten etwas zu machen weiss, der aus jeder Stimme die äusserste Ausdruckskraft hervorholt. Erinnerst du dich, wie die Zigeunerin die Botschaft von Christinens Tode bringt? Jeder andre hätte darnach das ganze Orchester verzweifelt aufschreien lassen. Und was macht Leoni? Er bringt einen einzigen Ton, das fis der tiefen Streicher. Und wie wirkt das!

Christian. Ja, den Theatereffekt verstehen diese Italiener. Und fassliche Melodie haben sie auch immer alle Taschen voll.

Ipse. Recherche est interdite --

Christian. Du meinst, sie seien ge . . .? Freilich, eine Stelle erinnerte mich an Grieg. Und an den Aktschlüssen glaubte ich immer die triumphierende Kadenz des Hänsel- und Gretelchorals zu hören.

Ipse. So war's nicht gemeint. Ich bin kein Reminiszenzenjäger. Aber Leoni spricht mir zu sehr die musikalische Sprache seiner Landsleute, den konventionellen Jargon der neuitalienischen Oper. Im Gesang ist wenig Erfundenes. Die Leute singen ihren Text in gewissen stereotypen Formeln ab, die im Deutschen meistens unnatürlich klingen. Und dicht neben dem romanischen Opernpathos stehen dann sentimentale und heitere Partien, die vom englischen Melodram und vom englischen Tanzliede herstammen. Ein ästhetischer Wechselbalg!

Christian. Der Kuckuck hole deine Aesthetik! Wie kannst du verlangen, dass ein Italiener, der seit Jahren in London lebt, die geistigen Nährquellen verleugne, die seine Phantasie befruchten? Dieser Doppelstrom stört nicht im geringsten. Und das Publikum hat der Novität einen vollen Erfolg bereitet.

Ipse. Daher der Name Stilgefühl!

Christian. Wie weit das einheitliche Stilisierungsprinzip führt, haben wir ja gleich darauf in Draesekes „Fischer und Kalif" erlebt. Das ist alles sehr schön, sehr stilvoll, aber die Abwechslung fehlt. Man schwelgt in der ersten Viertelstunde, man geniesst in der zweiten, man wird müde in der dritten. Dazu der Stoff —

Ipse. Nun ja, der ist nicht besonders unterhaltsam und seine Bearbeitung verrät kein szenisches Geschick. Die Bühnenlizenz ist über Gebühr ausgenutzt, eine Unwahrscheinlichkeit überbietet die andere. Aber schau, mich hat das gar nicht beirrt. Mir scheint, nach fünf Minuten weiss schon jeder findige Mensch im Publikum, dass er hier nicht auf die Handlung, sondern nur auf die Musik zu hören hat und taucht mit beiden Ohren tief unter in den Strom des Klanges. Ich verehre Draeseke.

Christian. Und mit diesem Trank im Leibe ...

Ipse. Willst du vielleicht leugnen, dass die Oper strotzt von Musik und Melodie? Wie glänzend, ja berauschend, in satten Farben das Orchester klingt?

Christian. Nein. Kapellmeister Pollak hat sich offenbar viel Mühe gegeben.

Ipse. Die Aufführung war mit Liebe vorbereitet. Aber was hilft das alles, wenn eine Hauptpartie mit Herrn H. besetzt ist.

Christian. Ich wünschte, der sähe und hörte sich einmal selbst.

Ipse. Du wirst inhuman. Aber es gibt solche Sänger leider. Wenn sie auf der Bühne einschlafen, erwacht das Publikum. Wenn sie abgehen, kommen die Leute zu sich.

Christian. Und unsere Förstel —

Ipse. Soll auf der Generalprobe viel besser gewesen sein, als am Abend. Bei solchen Werken kommt es übrigens nicht so sehr auf die Einzelgestalten als auf die Gesamtwirkung an. Mensch, du hast wohl keine Ahnung, wieviel schöne Musik, wieviel kunstvolle Arbeit, wieviel Phantasie und Melodie —

Christian. Zugegeben Doktor! Glaub ja nicht, dass ich taub dagegen bin. Aber: Hand aufs Herz! Wo jeder Takt uns durch irgend eine feine Nuance, durch eine motivische Variante interessieren will, wo der Hörer nie zu Ruhepunkten gelangt, heben sich die Höhepunkte nicht deutlich genug voneinander ab, da schlägt ein musikalischer Eindruck den andern zu Boden, statt ihn zu steigern. Kannst du leugnen, dass schon vom zweiten Drittel der Oper an sich die Ermüdung der Hörer be-

merkbar machte und sich im letzten Drittel vielfach in Ueberdruss wandelte?

Ipse. Ich sagte doch schon selbst: zu viel Musik!

Christian. Oder wenigstens: zu viel Musik von der gleichen Art. Zum Glück hatte die Regie für eine gewisse Mannigfaltigkeit des äusseren, prächtigen Szenenbildes gesorgt.

Ipse. Ja, es sah sehr gut aus. Wogegen mich die Dekoration im Ib nicht angesprochen hat. Das müsste doch viel intimer, traulicher, enger gehalten sein . . . Es kommt viel an auf die Szene! Die Szene muss die Musik erklären.

Christian. Oder umgekehrt. Gedenkst du noch bei Draeseke der Stelle, wo Ibrahim erkennt, dass der Fischer, den er prügeln will, der Kalif sei? Was geschieht da im Orchester? Nichts. § 11: es wird gleichmässig fortmusiziert. Den stärksten Umschlag auf der Szene macht also die Musik gar nicht mit! O heiliger Wagner!

Ipse. Du, moquier dich nicht immer über Draeseke.

Christian. Nörgelst du an meinem Leoni, nörgel' ich an deinem Draeseke.

Ipse. Oho, es ist aber doch ein Abstand.

Christian. Weiss ich! Weiss ich! Als ich den alten, berühmten Herrn auf der Bühne sah, wie sie ihn hervorriefen, vier-, fünfmal, und wie er sich freute über die Kränze und den Applaus — da, glaub mir, hab ich herzhaft mitapplaudiert,

und gern hätt ich draussen einen Druck der Hand erhascht, die freundlich in den Händen Wagners, Liszts, Cornelius' geruht hatte. Und ich hab schliesslich auch gar nichts dagegen, dass man die Oper aufgeführt hat.

Ipse. Nichts dagegen? Alles dafür! Ein Theater, das den Anspruch erhebt, ein Kunstinstitut zu sein, ehrt sich selbst, wenn es Werke so vornehmen, künstlerischen Gepräges aufführt, mag die äussere Wirkung auch keine fulminante sein. Und wir, die einer verfeinerten Kunstgattung anhängen, haben die Pflicht, dies dem Theater durch unsere regste Anteilnahme zu bestätigen. Sonst verlieren wir das Recht, künftig zu verlangen, dass man auf unseren Geschmack auch Rücksicht nimmt und müssen's eben leiden, dass die „Juxheirat" das Repertoire beherrscht.

Christian. Wohl gesprochen. Aber gestatte dann auch, dass unsereins sich freut, so hübsche Sachen, wie „Ib und Christinchen" zu hören. Und wär's nur, um eine Ahnung von der Art zu bekommen, die man in England liebt. Ein Theater ist nur dann eine wirkliche Bildungsstätte, wenn es ein Bild von der Kunstpflege aller Kulturnationen gibt.

Ipse. In diesem Sinne hätte ich nichts dagegen.

Christian. Also einverstanden. Viva la libertà.

(Sie stossen an.)

STRANDRECHT

Lyrisches Drama in drei Akten von H. B. Leforestier
Aus dem Französischen übertragen von H. Decker und J. Bernhoff
Musik von E. M. SMYTH
(12. Dezember 1906)

Wir Deutschen bewundern so gern selbst Tand und Flitter am Tongewande der italienischen oder französischen Muse, aber wir haben die denkbar geringste Meinung von der Musik unserer angelsächsischen Vettern. Wir schätzen und ehren die Frau als reproduktive Künstlerin, aber wir verfallen sofort dem ungalantesten Skeptizismus, wenn sie die Noten anderer beiseite legt, um uns mit eigenen, selbst komponierten zu überraschen. Und nun stelle man sich gar die Lage einer englischen Opernkomponistin vor, die geraden Weges nach Deutschland kommt, um mit einem grossen, schweren Musikdrama auf unseren Bühnen durchzudringen. Welch ein Wahnwitz angesichts dieses Kreuzfeuers von Vorurteilen.

Miss E. M. Smyth hat es gewagt, sich in diese aussichtslose Lage zu begeben, obwohl sie mit den Verhältnissen anscheinend völlig vertraut ist. In Deutschland zur Musikerin gebildet und Schülerin Herzogenbergs, spürte sie das lebhafte Verlangen,

ihr Können hier die Feuerprobe bestehen zu lassen, und ihrem Komponistenruhm ein ehrenvolles made in Germany einzuprägen. Und siehe, das Unglaubliche geschah. Die energische, von felsenfestem Glauben an ihren Beruf überzeugte Dame setzte es wirklich durch, dass ihre erste Oper „Fantasio“ in Karlsruhe unter Mottl und eine zweite „Der Wald“ am Berliner Hoftheater sowie in Strassburg aufgeführt wurde, ja nicht genug daran, brachte sie nun ihr zweites, abendfüllendes Werk rasch hintereinander in Leipzig und Prag heraus. Die Kritik verriss es zwar nach allen Regeln der kritischen Schlächterkunst, das Publikum aber nahm sie günstig auf, und jedenfalls war es schon ein wahres Jeanne d'Arcstück, an solchen Bühnen unter solchen Umständen nur überhaupt ans Rampenlicht zu gelangen.

Mir ging es mit diesem „Strandrecht“ überaus eigen. Aller Referentenpflichten diesmal ledig, fesselte mich von vornherein kein Interesse an das Werk. Noch während der Generalprobe sass ich mitten auf der Bank der Spötter, ja zur Première nahm ich mir zwei gute Freunde mit, um Spasses halber den Eindruck dieser „scheusslichen“ Musik auf sie zu beobachten. Indessen — wie seltsam! Nun am Abend wollten die Erinnerungsbilder der Probe sich nicht wieder einstellen, manches imponierte mir, manches erschien mir anziehend, und in dieser peinlichen Verwirrung meines Urteils verliess ich lieber bald das Theater. Andern Tags kamen

dann die schlechten Rezensionen und plötzlich, während der Lektüre, fiel mir ein, ob da nicht am Ende wieder einmal ein Werk von Eigenart unvorsichtigerweise verkannt und verdammt worden sei. Ich begann mein Urteil zu revidieren, beschäftigte mich näher mit der Oper und lernte allgemach begreifen, was einen Musiker wie Nikisch so daran fesseln konnte, dass er sich gleich die deutsche Uraufführung gesichert hat. Dem Werk ist seitens der Kritik in vielen Stücken Unrecht geschehen, denn es ist ein Werk von grossem Ernst, von sehr beachtenswertem Können und individuellem Schnitt.

Das Zusammentreffen unserer Individualität mit einer andern — und ein Kunstwerk ist auch nichts anderes als projizierte Persönlichkeit — ergibt in der Regel Unlustgefühle, und zwar um so stärkere, je stärker die einander begegnenden Individualitäten sind. Daher die oft bemerkte Tatsache, dass ein neues Genie es just nicht den „Besten" seiner Zeit genug tun kann, sondern zumeist von kleineren Geistern zuerst erkannt und gewürdigt wird. Daher so viel Hass und Fremdheit gerade unter bedeutenden Künstlern, selbst wo eine Rivalität sonst gar nicht in Frage kommt. In der Jugend ist die Empfänglichkeit und Anpassungsfähigkeit des Menschen am grössten. Je älter wir werden, desto mehr verhärtet unser Wesen gegen neue Eindrücke, desto enger wird der Durchlass unserer rezeptiven Phantasie, und es braucht einer gewissen Ueberwindung, sich eine neue Individualität nur nahekommen zu lassen,

geschweige denn, sie sich innerlich zu eigen zu machen. Neue Techniken, neue ästhetische Prinzipien werden verhältnismässig leicht und schnell angenommen, weil ihre Rezeption mehr verstandesmässig erfolgt. Am längsten und hartnäckigsten aber sträubt sich der menschliche Geist gegen die Anerkennung einer neuen markanten Individualität bezw. im Bereiche der Tonkunst gegen eine individuelle Melodik, die immer erst zu allerletzt erfasst und anerkannt wird.

Man hat sich sattsam über das Herbe, Unliebenswürdige, Unweibliche der Strandrecht-Musik aufgehalten, ohne erst zu fragen, ob es nicht im Charakter des Stoffes und in der Individualität der Komponistin seine innere Rechtfertigung finde. Eine Blaustrumpfoper mit empfindsamer Allerweltsmusik, die bei jeder Gelegenheit einem bequemen lyrischen Sofa zustrebt, ist das „Strandrecht“ natürlicherweise nicht. Aber man braucht die hagere, sehnige, sich ruckartig bewegende Gestalt der Miss Smyth, die energischen, anglorassigen Züge ihres Antlitzes, ja nur die scharfkantige Silhouette gesehen zu haben, um auf der Stelle überzeugt zu sein, dass hier Mensch und Musik einander vollständig decken. Nur eine Persönlichkeit von so zäher, männischer Natur konnte eine so angreifende, herbe Musik schreiben, nur eine solche Individualität einen Stoff von so unbarmherzigem Realismus mit Begeisterung ergreifen.

Diese halbverhungerten, kornwallschen Fischer,

die es gar nicht erwarten können, bis der Sturm fremde Schiffe an ihrer Küste zerschellen lässt, damit sie ihr Strandrecht ausüben, d. h. die ans Land geschwemmten Güter plündern können, sind alles andere, nur keine frauenzimperliche Gesellschaft. Als ein sehr lebenswahrer Zug erscheint es mir, dass diese frommen Christen sich gar kein Gewissen daraus machen, den Leuchtturm in stürmischen Nächten zu verlöschen, um ihrer Beute desto sicherer zu sein. In ihrem Prediger Pasco verehren sie eine Art Heiligen, der nur eine Schwäche hat; sein Weib Thurza, die er aus der Fremde sich geholt. Aber das junge Geschöpf, voll Abscheu vor der Barbarei ihrer neuen Umgebung, flieht aus der Hütte des alternden Gatten heimlich in die Arme des jungen Fischers Marc, der ihr zuliebe sogar Signalfeuer am Ufer entzündet, um die bedrohten Schiffer zu warnen. Eine verschmähte Geliebte Marcs, die leidenschaftliche Avis, findet mit dem Instinkt der Eifersucht die Spur der Frevler. Diese stellen sich schliesslich selbst dem Volksgerichte, wo man sie zum gemeinsamen Tod in einer Höhle verurteilt, die das Meer zur Flutzeit überschwemmt.

Ich habe vorhin für die psychologische Lebenswahrheit des Libretto einen Beleg beigebracht. Auch sonst muss einen das Fehlen konventioneller Opernmoral sympathisch anmuten. Jede der handelnden Personen hat auf ihre Weise recht, handelt rein triebmässig, und aus dem Zusammenstossen der ver-

schiedenen Anschauungen ergibt sich ganz von selbst die Katastrophe. Als man den Fischer Marc nach dem Grunde seiner Tat fragt, entgegnet er einfach: „Weiss man denn je, warum man dies oder das tut? Der eine bleibt auf dem rechten Weg und der andere geht fehl. Dem einen lacht das Leben süss, für den andern ist's bitter. Eine innere Stimme ruft uns, der wir folgen, sei's in blühende Auen, sei's auf dunkle Pfade, durch Freud' oder Leid. Was tut's! Zuletzt ruhen wir doch bald alle unter der Erde oder im salzigen Meer." Ein finsterer Fatalismus spricht aus diesen Worten, die den Kernpunkt des Dramas bilden, eine Weltanschauung, die unweigerlich nach düsteren Tonfarben und dissonierenden, stöhnenden, schreienden Akkorden begehrt. Das Elend der frommen Küstenräuber, ihre wilden Gemütskonflikte bedurften einer Musik von so wilder, alles sinnlichen Wohllauts, aller weichen Empfindungen baren Art, wie die talentvolle Engländerin sie hier geschrieben hat. Ich verstehe es, wenn jemand die Frage aufwirft, ob ein solcher Stoff sich überhaupt für Opernzwecke eigne. Gibt man aber einmal zu, dass dem musikalischen Drama nichts Menschliches fremd sein solle, dass es unter Umständen erlaubt sei und den Künstler reizen dürfe, die in einem solchen Stoff enthaltene Musik hervorzulocken, so wird man gerade die Musik der Miss Smyth an dieser Stelle für sehr passend und den dichterischen Verlauf homogen finden müssen.

In dieser Musik überwiegt natürlich das Kno-

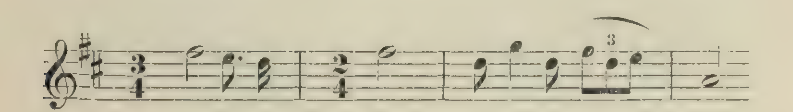
chengerüst, will sagen das Rhythmische und Harmonische entschieden das melodische Element und für jenes Inferno will uns kein Paradies schmelzender oder sinnberückender Weisen schadlos halten. Man muss eigens gestimmt sein, um stundenlang in das Grau des bewölkten Himmels oder in den Gischt und Schwall des nordischen Meeres zu starren. Lustiger freilich fährt sich's im blauen Golf zu Neapel. Für alles, was ich eben als Inferno zusammenfasste, für alles Leidende, Drastische, Krasse, Aufpeitschende, auch für die Naturlaute ihres Milieus hat Miss Smyth, die das technische Rüstzeug des modernen Musikers auffallend sicher beherrscht, ein oft verblüffendes Talent. Man muss es hören, wie ihre Rhythmen etwa den Rachechor im letzten Akt in einen wahren Fanatismus hineinhetzen. Namentlich weiss sie grosse, weit ausholende Steigerungen vortrefflich vorzubereiten und wirksam zum Gipfel zu führen. Zeugnis dessen das stimmungsvolle Vorspiel zum zweiten Aufzug, das dem ehrenvollen Schicksal kaum entgehen dürfte, von der Oper losgetrennt und in den Konzertsälen als selbständiges und dankbares Tonstück gespielt zu werden. Wohl aber kann man Miss Smyth den Vorwurf machen, dass sie mit ihren Einfällen nicht haushält, einen harmonischen Effekt, einen architektonischen Höhepunkt, einen verblüffenden Instrumentationstric dicht neben den anderen stellt, wodurch die Totalwirkung nicht selten leidet.

Es wäre übrigens nicht gerecht, neben den

allerdings vorwaltenden Stellen, welche die Tendenz nach scharfer, rücksichtsloser Charakteristik beherrscht, einzelne zweifellos melodische, d. h. sogleich eingängliche Partien ableugnen zu wollen. Gleich Marcs Auftrittslied:

„Der Regen strömt am Bergeshang“

will einem gar nicht mehr aus dem Sinn. Es soll ein kornwallisches Volkslied sein. Das prachtvolle Duett zwischen beiden Liebenden mündet in eine Melodie von edlem schwärmerischem Pathos



und eine starke, aber auch weiche Empfindung waltet in Marcs und Thurzas geschlossenem Rechtfertigungsgesange. Sogar den Ton des Allegretto gracioso trifft Miss Smyth einmal hübsch in der volksliedartigen Ariette „Weiss ein Mädchen wohlerzogen“. Der Stil ist unverkennbar französisch, so wie in der Ballade von der Ratte (mit den unheimlich huschenden Passagen und den gequälten, wie vergifteten Harmonien) der Charakter des französischen Chanson unverkennbar durchschlägt.

Ich bin bis jetzt zumeist der Advokat des angefochtenen Strandrechtes gewesen und muss nun die Rolle tauschen, und zum Anwalt des Publikums gegen die Komponistin werden. Die Oper ist zu lang, zu lang für den an wirksamen Gegensätzen nicht reichen Stoff, zu lang im absoluten Sinne.

Der Klavierauszug umfasst mehr als vierhundert Seiten. Die „Meistersinger" kommen mit dreihundert aus. Natürlich muss nun im Interesse der Aufführbarkeit gestrichen werden, was in Leipzig leider nicht im Einvernehmen mit der Tondichterin erfolgte, sodass sie sich genötigt sah, die Oper nach der Première trotz des entschiedenen äusseren Erfolges zurückzuziehen. Kürzungen freilich mussten gemacht werden, aber es ist doch eine andere Sache, ob der Autor selbst oder ein mit dem Werk und seinem Organismus innigst vertrauter Künstler sie vornimmt, oder ob sie nach oberflächlicher Theaterroutine gemacht werden. In Prag dauerte die Oper kürzer als in Leipzig und doch war bei uns überall der Zusammenhang gewahrt, während das Werk in Klein-Paris kaum anders als verworren und unklar wirken konnte.

Woher nur, möchte man auch hier fragen, diese fast regelmässigen Ueberschreitungen einer angemessenen Zeitdauer bei fast allen unsern, selbst bei den besten und erfahrensten Komponisten? Es liegt, wie ich glaube, teils an dem Ueberwuchern der Musik, die so gerne selbstherrlich weit über den Rahmen der dramatischen Szene hinausquillt, teils an dem Rahmen selbst, den der Librettist von vornherein meistens zu weit spannt. In dem Bemühen, die Szene möglichst zu beleben, ihr den vollen Reichtum des Lebens zu verleihen, den das gesprochene Drama aufweist, vergessen die Dichter, dass die hinzutretende Musik ein verzögerndes Ele-

ment ist, und dass sie, wenn sie für Musik schreiben, Verdichter des Stoffes sein sollen, dass sie also bloss das schlanke Gerüst zu liefern haben, dessen Ausfüllung und Umkleidung Sache des Komponisten bleibt. Sie vergessen ferner, dass, während im gesprochenen Drama das logische, schrittweise Fortschreiten eines Dialogs eine Quelle ästhetischen Genusses bildet, dies in der Oper einen pedantischen Eindruck macht und einfach langweilig wirkt, hier wünschen wir bloss die Hauptglieder der dialektischen Gedankenkette betont, die Zwischenglieder aber dem Gefühlsverständnis der Hörer zur Ergänzung überlassen, wobei die Musik stets als die wirksamste Helferin und Vermittlerin ihres psychologischen Amtes zu walten hat.

Sehr interessant war mir, dass Miss Smyth einzelne Stellen des Dialogs nicht singen, sondern sprechen lässt. Auch Massenet, Humperdinck, Blech u. a. verschmähen diesen technischen Tric nicht, den die schulmässige Aesthetik als ein Herausfallen aus dem Stil so strenge verpönt. Es muss doch eine innere Notwendigkeit sein, die so verschiedene Künstler allen kritischen Tabulaturen zum Trotz zu demselben Verfahren hindrängt. Diese Künstler wissen eben, dass es in den meisten dramatischen Dichtungen Stellen gibt, die sozusagen unterhalb der Musik liegen und folglich nur den Sprechton vertragen. Dann, dass sich diese Behandlung vorzüglich für Stellen eignet, die einen ästhetischen Tiefpunkt darstellen, von dem aus sich

die musikalische Kurve zu einem ragenden Gipfel der Steigerung erheben oder zu dem sie sich langsam von einem Höhepunkte herablassen soll. Auch aus dem unvermittelten Sprung vom Höhepunkt zum Tiefpunkt des Ausdruckes, d. h. aus dem plötzlichen Umschlagen des effektvollen Gesanges in den Sprechton lässt sich bisweilen eine krasse Wirkung erzielen, und es ist Schulmeisterei, dem schaffenden Künstler dieses oder jenes aus der Sache gerechtfertigte Kunstmittel verbieten oder verleiden zu wollen.

So hat die Oper von E. M. Smyth gar mancherlei künstlerische Anregungen gegeben, die zum Teil über sie selbst hinausweisen auf allgemeine Fragen des musikalischen Dramas. In der Geistesgeschichte der Frauenwelt wird sie jedenfalls eine denkwürdige, bahnbrechende Erscheinung bilden. Und uns hinterlässt sie so etwas wie ein Vorempfinden, dass die angelsächsische Rasse, die bis auf Purcells Zeiten unter die hervorragenden Musikvölker zählte, vielleicht bald wieder ein obligates Instrument in der grossen Symphonie der Weltmusik spielen könnte.

ARMOR

Lyrisches Drama von E. Jaubert
Musik von SILVIO LAZZARI
(Uraufführung am 7. November 1898)

Dass ausländische Komponisten das Gastrecht auf unserer deutschen Bühne in Anspruch nehmen und mit ihren daheim noch ungewürdigten Partituren an die Pforte des Prager Theaters pochen, haben wir schon mehrmals erlebt und nicht selten forderte die Bereitwilligkeit, womit man ihnen den Riegel öffnete, den berechtigten Einspruch einer deutschbewussten Kritik heraus, zumal es sich bisher häufig nur um Arbeiten handelte, deren Aufführung in niemandes Interesse lag als in dem des Autors selbst. „Etelka", „Garin", „Frode", „Ratcliff", „Aucassin" e tutti quanti wurden gegeben und vergessen, und trugen der Theaterleitung damals nur den bitteren Vorwurf ein, dass sie die deutsche Produktion über der fremden vernachlässige.

Gestern ist nun abermals ein ausländisches Werk auf unserer Bühne zum überhaupt ersten Male in Szene gegangen, doch ohne dass man Ursache hätte, dies vom Standpunkte der nationalen Kunstpflege zu beklagen. Denn jetzt gilt es einem Ton-

drama, das nicht nur als Erzeugnis einer schaffenden Individualität, sondern auch, oder vielmehr vor allem als Vertreter der bei uns bisher unbekannten jungfranzösischen Künstlerschule Beachtung heischte und sie sogar im Falle eines wenig sympathischen Eindrucks vollauf verdient hätte.

Herr Silvia Lazzari ist übrigens ein geborener Deutschtiroler und bloss naturalisierter Franzose. Er hatte bereits die rechtswissenschaftlichen Studien in Wien und München hinter sich, bevor es ihm möglich ward, sich dem von Kindheit an ersehnten Musikerberufe zu weihen und nach Paris zu gehen, wo er seit 1882 wirkt. Schüler César Francks gehört er zu den rührigsten Kämpen der radikal modernen Société nationale de musique und seine Kammerwerke erfreuen sich in Frankreich und Belgien schon allgemeiner Anerkennung. Wenn er mit seinem dramatischen Erstling ausser Landes Zuflucht nahm, so erscheint das jedem Kenner französischer Verhältnisse begreiflich. Die grosse Oper zu Paris wird jetzt dermassen von Wagner in Beschlag genommen, dass sie — besonders bei dem dort so bedächtigen Tempo der Neustudierungen — eben nur noch die Ansprüche einiger erbeingesessener Komponisten, wie Massenet oder Saint-Saëns befriedigen kann, und das zweite grosse Institut in Brüssel ist selbst beim besten Willen nicht imstande, auch nur die Hälfte der es bestürmenden jüngeren Talente Genüge zu tun. Die Provinz aber kommt für den französischen Künstler

kaum in Betracht; ihr Vortritt würde dem Werk eher schaden als nützen, sodass die Modernen seit neuester Zeit ihre Blicke nach Deutschland und Oesterreich richten, wo ein Erfolg eine starke rückwirkende Kraft besässe und wo die grössere Zahl und quantitative Leistungsfähigkeit ansehnlicher Bühnen bessere Aussicht auf die Vornahme ihrer Schöpfungen bietet.

Armor, der Held, dringt zu der Felseninsel, wo die Königin Ked mit ihren Korriganen, kriegerischen Feen, Artus heilige Krone bewacht. Er besiegt die schöne Feindin im Kampfe und gewinnt sich die Krone, aber die jäh entflammte Liebe Keds weist er streng zurück. Als erkorener Held des Keltenvolkes habe er Verzicht auf irdische Liebe geloben müssen. Im zweiten Akt sehen wir Armor als Sieger über die Flotte der Wikinger. Ked ist ihm nachgefolgt, aber noch widersteht er standhaft ihrer Schönheit. Erst als sie sich einen Dolch in die Brust stösst, erwacht sein Mitleid, das sich rasch in Liebe verwandelt. Sein Gelübde vergessend, wirft er die Krone von sich und stürzt sich auf Ked. Sie erwacht aus der Ohnmacht und ihre Lippen vereinigen sich zu sündhaftem Kusse. Da zieht ein Gewitter herauf, Blitze zucken, Donner rollen, über den zusammenbrechenden Palast wälzt das Meer seine Fluten. Der dritte Akt führt uns wieder auf die Korriganeninsel. Hieher haben Armor und Ked die Wellen getragen und der Held ist gewillt, sein Vergehen durch Reue und Busse zu

sühnen. Nicht so Ked. Noch immer rast die Liebesflamme in ihrem Busen, taub bleibt sie gegen Armors Bekehrungsversuche. Sie trotzt diesem Gotte, der selbst die Liebe ins Herz des Menschen gelegt hat und sie dann um ihretwillen bestraft. Da erscheint König Artus. Er bringt Armor die Vergebung seiner Schuld und beschwört auch Ked, dem irdischen Hang zu entsagen. Umsonst. Sie bleibt das liebeheischende Weib. Schon hebt Artus die Hand zum Fluche, als eine Stimme aus den Wolken ertönt: „Das göttliche Erbarmen ist stärker als die Gerechtigkeit; der, welcher Magdalene verzieh, verzeiht auch Ked.“ Und diese, überwältigt von der Fülle der Gnade, sinkt in die Knie. Eine Wolke hüllt die beiden ein und in heiliger Liebe vereint schweben sie zum Himmel empor, wo Engelchöre sie willkommen heissen.

Kein Zweifel: Herr Jaubert hat etwas vom Poeten. Das zeigen viele auf den Balladenton gut abgestimmte Verse. Er ist kein geistloser Kopf; das geht aus mancher scharfen Pointe und aus seiner unverkennbaren Sorgfalt in der psychologischen Entwicklung hervor. Aber er hat sich gar oft als Dramaturg verrechnet, hat von Anfang an seinen Helden zu viel und umständlich motiviert und für die entscheidende Wendung vom zweiten zum dritten Akt keinen Raum mehr behalten. Der mit seiner Leidenschaft kämpfende „Armor“ besitzt trotz einer gewissen leichten gallischen Renommierlust unser Interesse, der plötzlich moraltriefende, fischblütige

Büsser hat es gänzlich verloren, und zwar an Ked, die sich im letzten Akt zur eigentlichen Hauptperson erhebt. Aber auch bei ihr kommt es zu keiner überzeugenden Lösung. Ein Deus ex machina muss herhalten, und da nach dem Opernbrauch göttlichen Stimmen unter allen Umständen Ordre pariert wird, nimmt das Stück einen äusserlich zwar sehr effektvollen, aber im Grunde doch konventionellen Apotheosenausgang.

Nichtsdestoweniger sei zugegeben, dass der Text rein stofflich Momente und Motive enthält, die es sehr erklärlich erscheinen lassen, dass die Phantasie eines Komponisten sich davon lebhaft ergriffen fühlte. Vom Papst erzählt man, er habe auf die Nachricht, dass Renan ohne Aussöhnung mit der Kirche verschieden sei, das merkwürdige Wort gesprochen: „Um so besser" und es seiner höchst betroffenen Umgebung so erklärt: Dass Renan eben durch die Beharrlichkeit selbst auf dem Sterbebette bekundet habe, wie tiefernst es ihm mit seinen Lehren war, und dass man hoffen dürfe, er werde gerade deshalb der göttlichen Gnade teilhaft werden. Eine verwandte, moderne Auffassung der Christlichkeit scheint Herrn Jaubert bei der Konstruktion des Ked-Dramas geleitet zu haben. Was ein Mensch im guten Glauben, aus reiner Ueberzeugung, aus innerstem Herzensdrange tut — will er sagen — mag objektiv und buchstäblich sündhaft sein: subjektiv und im Geiste eines höheren Gesetzes ist es gerechtfertigt oder zum mindesten verzeihlich. Solche

Ideen, wenn auch dichterisch unvollkommen gestaltet, wirken auf den Musiker erfahrungsgemäss stark anregend, ihnen durch das Vermögen seiner Kunst gewissermassen die metaphysische Resonanz zu verleihen, noch dazu in einer Zeit, in der — wie jetzt in Paris — der Realismus abgewirtschaftet hat und eine religiös-phantastische Mystik sich der edelsten Geister bemächtigt. Und in der Musik, die, wie bekannt, der Mystik liebstes Kind ist, liegt auch der künstlerische Schwerpunkt des imposanten neuen Werkes.

Denn der Komponist ist seinem Textdichter glücklicherweise weitaus überlegen. Er hat das französische Libretto selbst ins Deutsche übertragen und zwar — namentlich im Vergleich zu den handwerksmässigen Fabrikaten der Hartmann, Kalbeck, Berggruen usw. mit anerkennenswertem Geschicke. Eingeleitet wird das Werk mit einem Vorspiel, das als selbständiges Tonstück in französischen Konzerten bereits eine gewisse Popularität erlangt hat. Nach einigen weitgespannten, geheimnisvollen Akkorden der sordinierten, mehrfach geteilten Streicher (Korriganenharmonien) steigt in den Kontrabässen der breite, eintönige dumpfe Gesang des Meeres auf, von den Holzbläsern kanonisch aufgenommen, fortgeführt und zu rauschender Fülle im Unisono des ganzen Orchesters gesteigert. Dann ebbt die Flut, wie am Strande gebrochen, in veränderter Bewegung zurück, die Wellen scheinen sich glätten zu wollen und schlagen, endlich in den Bläsern wieder an-

schwellend, in der rhythmisch umgestalteten, melancholisch austönenden Meermelodie, bis der eingetretenen Stille ein heroisches Motiv entspringt. Armor meint es, den verheissenen Helden, der die Wogen bezwingen und König Artus' glorreiche Krone tragen soll. Alles Hoffen der keltischen Lande ringt sich in einer feurigen Violinpassage hervor. Doch umsonst. Der sehnsüchtige Ruf nach Armor verhallt in leere Fernen und trostlos rollt der monotone Gesang des Meeres weiter.

Schon diesem Vorspiel enthören wir, worin Lazzaris Stärke liegt: in der suggestiven Kraft der Stimmung. Die sagenumsponnene Bretagne mit ihren öden Küsten, träumenden Heiden, altersgrauen Kapellen, Artusbildern und Druidensteinen, mit ihren stillen, in sich gekehrten Menschen glaubt man zu tönendem Leben wachgerufen. Und wie dort, im „Land des Felsens und der Rose" hart neben den düstern Klippen entzückende Gärten prangen, so spriesst in der Armorpartitur nach Stellen von geisterhafter Leere mit einem Male ein blühendes Tongerank empor und zauberische Klänge nehmen das Ohr gefangen. Ein milder Glanz, recht im Gegensatz zu den aufdringlich schreienden Farben der Neu-Italiener kennzeichnet überhaupt Lazzaris Orchesterklang, der dem sonst gewöhnlich durch brutale Effekte vergewaltigten Ohre des modernen Theatergängers wohltut. Dabei gibt sich die Harmonik sehr oft originell und immer interessant und die ganze Musik ist, wenn man Eldas Ballade aus-

nimmt, unter Verzicht auf geschlossene Formgebung symphonisch aus einer Reihe einfacher und plastischer Motive (überaus schön erfunden namentlich das majestätische Artusthema) aufgebaut, sodass manche beim ersten Hinhören nicht anstehen dürften, sie für durchaus wagnerianisch zu erklären.

Ich gehöre nicht zu Jenen, die ein paar ähnliche Tonfolgen einem Komponisten gleich als Reminiszenz vorwerfen. Man muss die Geschichte der Musik und die Musikliteratur sehr wenig kennen, um mit ruhigem Gewissen so zu urteilen. Eine bezügliche, drastische Aeusserung von Brahms über diesen Punkt habe ich oben (S. 17) angeführt. So äussert sich der berechtigte Aerger einer produktiven Natur, wenn der reiche Organismus, die ganze Bildnerarbeit ihres Werkes am Hörer spurlos vorübergegangen und ihm bloss eine zufällige oder gar eingebildete äussere Analogie aufgefallen ist. Darum wollen wir auch in Lazzaris Partitur nicht nach Wagner-Reminiszenzen fischen, an denen es (von Rienzi bis Parsifal) ebensowenig fehlt, wie bei allen musikdramatischen Werken neuester Zeit. Nicht so sehr langer als guter Ohren bedarf es schon, um die individuellen Züge einer neuen Komposition von solchem Ausmass zu erfassen. Ausser dem vorzüglich getroffenen Lokalkolorit rechne ich hieher eine, ich möchte sagen, gallische Zartheit des Ausdruckes zum Unterschiede von Wagners germanischer Wucht, ferner gewisse melodische Intervalle, die vielleicht bretonisch sind,

oder uns doch bretonisch anmuten, was in der Kunst ganz auf dasselbe herauskommt. Die Faktur zeigt wenig von der thematischen Orchesterpolyphonie Wagners, ist vielmehr — ohne darum seicht zu werden — sehr durchsichtig — kaum, dass hie und da mehrere Motive gekoppelt werden, wie man das mindestens zur Verwirksamung des Schlusses vermuten und wünschen möchte. Das ist nun einmal französische Art. In den Chören und Zwiegesängen bevorzugt der Komponist die imitatorische Stimmenführung. Was mich aber am meisten für ihn einnimmt, ist die Fülle der schönen und nie trivialen Melodien, die er nicht nach pseudowagnerianischer Manier von den Instrumenten singen lässt, sondern den Menschenstimmen zuteilt, ein Prinzip, das die Oper aus Dutzenden anderen und keineswegs schlechten Werken der neueren Zeit vorteilhaft heraushebt. Um einzelnes namhaft zu machen, verweise ich diesmal nur auf die Ballade in dem (überhaupt sehr dankbaren Part) der Elda, auf die beiden grossen Liebesduette zwischen Ked und Armor, auf die Chorszene zu Beginn des zweiten Aktes und auf Armors glanzvollen Gesang „Der Thron ist mein“.

Andererseits soll auch nicht in Abrede gestellt werden, dass Lazzari, der vorher bloss als Kammermusikkomponist tätig war, im „Armor“, seinem ersten dramatischen Wurf, begreiflicherweise noch oft den scharfen Blick für das Bühnenmässige und Bühnenmögliche vermissen lässt, dass sein Streben

mehr auf das développement als auf die Konzentration geht und dass einige weitere geschickte Striche der Wirkung der Oper nur förderlich sein können. So ist die dreimalige Wiederholung des musikalisch nicht hervorragend geratenen Schwurs „Bei dieser Krone Heiligtume“ Ueberfluss; ebenso das lange Zwischenspiel vom Erscheinen des Königs Artus bis zu dem Momente, wo er zum Worte kommt; dann im zweiten Akt die wie ein Hohn auf jedes dramatische Gesetz berührende Krönung Armors hinter den Kulissen bei leerstehender Bühne und anderes, was den Fortgang der Handlung ebenso ungebührlich als unnötig aufhält. Dann würde man auch die vielen Schönheiten des Werkes frischer und reiner geniessen können.

ZAIRE

Oper in zwei Akten
Nach dem Trauerspiel von Voltaire von E. Blau und L. Besson
Musik von PAUL VERONGE DE NUX
(9. Oktober 1903)

Es liegt ein tieferer Sinn oft auch im kindischen Spiel eines Kalauers! Der Foyerwitz: „Nux — nix" ist wahrlich kein besonderer Geistesfunke, aber er trifft ohne Zweifel das Richtige. De la Nux Name wird jenseits der Vogesen übrigens keineswegs unter den besten genannt, und wenn ihm „der Zug nach dem Osten" nun schon zum zweitenmal glückte, so verdankt er den Vorzug, bei uns vor den besten Sachen Massenets, vor Chabrier, Charpentier und D'Indy bekannt zu werden, nicht so sehr dem eigenen Verdienst als der launischen Gunst des Zufalls und der Connexionen. Was er bietet, ist durchaus vieux jeu und keineswegs gestützt etwa durch eine interessante künstlerische Persönlichkeit.

Nicht zum ersten Male dient Voltaires gleichnamige Tragödie, die nun das ehrwürdige Alter von 180 Jahren hinter sich hat, einem Opernwerk zur Grundlage. Von Italienern sind Federici, Lavigna, Bellini, Gandini, Mercadante, Mammi, Corona, von Deutschen Michael Haydn, Winter und

Herzog Ernst von Koburg-Gotha Herrn de la Nux zuvorgekommen und die meisten dieser Vorläufer haben sich bereits das fünfaktige Original auf zwei Akte zusammendrängen lassen. Betreffs des Dramas und seiner Charaktere sei auf das 15. Stück der Hamburgischen Dramaturgie verwiesen, und jetzt, nach vier Menschenaltern bedünkt uns die Fabel noch um vieles blutleerer, lassen uns diese von keinem warmen Lebenshauch berührten, aber von affektierten Hochgefühlen und Edelmut aufgedunsenen, pathetisch ihre Reden drechselnden Figurinen noch kälter. Die Handlung ist rasch erzählt. Der tapfere Sultan Orosman liebt Zaire, die als Findling in sein Haus kam, und will sie zu seiner alleinigen Gattin erheben. Den gefangenen Kreuzritter Lusignan gibt er auf Zaires Fürbitte frei, und als der Alte seiner Fürsprecherin den Dank abstattet, stellt sich heraus, dass sie seine verlorene, totgeglaubte Tochter sei. Ein Zusammentreffen Zaires, die man vergebens zur Flucht in die Heimat bestimmen will, mit Lusignans Sohn, ihrem Bruder, lässt den eifersüchtigen Orosman blindlings an ihre Untreue glauben. Er ersticht zuerst sie, und, nachdem er seinen verhängnisvollen Irrtum erkannt, sich selber. Diese Geschichte war nach Lessings Versicherung seinerzeit sehr beliebt, besonders beim Damenpublikum. Jetzt wird sie wohl kein schönes Auge mehr mit Tränen füllen. Der Blick ist seither allzu abgestumpft gegen die bunte Farbenpracht des Orients, die Geheimnisse des Serails sind in

hundert Stücken schon entschleiert worden, die Kraft der Situationen des Stückes bewegt die Seele nicht mehr und Voltaires einst vielbewundertes Werk ist heute nichts als ein alter Schmöker, dessen schönklingende Tiraden nirgends mehr verfangen. Aber Shakespeare, den er abgetan zu haben glaubte, lebt. Und das ist ja gerade das Erhebende der Geschichte, dass sie zeigt, wie das Echte und Wahrhaftige in der Kunst, ob auch zeitweilig zurückgestellt, doch durch die Jahrhunderte sich behauptet, wogegen das Falsche, Hohle und Scheinhafte bei allem formalen Geschick, bei allem Raffinement der Mache rettungslos untergeht. Die Kunstgeschichte ist das Kunstgericht! Den rhetorischen Geist des Urstückes wahrt dann auch das Libretto und der Stuttgarter Regisseur, Herr Harlacher, gibt die „schöne Sprache“ des Textes im ganzen sehr zutreffend wieder. Schnitzer, wie die falsche Uebersetzung von maître mit „Meister“ statt „Herr“ oder „Gebieter“ im ersten Chorgesang der Haremsfrauen sind doch Ausnahmen. Die Inkongruenz des sprachlichen und musikalischen Ausdrucks fällt allerdings zuweilen störend auf, aber doch lange nicht so, wie bei den in dieser Hinsicht berüchtigten Uebersetzungen von Max Kalbeck.

Herr de la Nux war jedenfalls nicht gut beraten, als er sich Prag zum Sprungbrett einer deutschen Bühnenkarriere ausersah. Der Geschmack an Sujets seines Genres hat sich längst überlebt und auch für seine Musik ist hier kein günstiger

Boden. Jede Person singt in demselben konventionellen Opernjargon, die theatralische Gesangspose beherrscht die Partitur, es ist ein geschicktes Arbeiten mit erprobten Mitteln, geschickte Opernmache nach Schema F. Diese immer wiederkehrende Fermate auf dem Septakkord vor dem Schritt zur Tonika gibt den Schlüssen etwas unsagbar Stereotypes, das Orchester mit seinen schablonenhaften, nicht aus dem Geist der Instrumente sprechenden, oft rein klaviermässigen Begleitungen verbreitet den Dunst einer vornehmen Langweile und erst in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes kommt mehr Leben und Bewegung in den schulgerechten Gang dieser Töne. Genug davon, denn Herr de la Nux ist ja nicht nach Prag gereist, um sich ein lückenloses Verzeichnis seiner Mängel und Unzulänglichkeiten zu holen, er hat auch ein Anrecht, dass seine guten Eigenschaften nicht übersehen werden. Nimmt man jedes Musikstück der Oper einzeln, so wird man ihm gern das Kompliment machen, dass es klar, gut abgerundet, gefällig, nie ordinär, wohlklingend, flüssig und oft effektvoll gesteigert ist, man wird die milden Farben seines instrumentalen Kolorits aufrichtig loben und nur bedauern, dass keine stärkere, selbständige Individualität dahinter steckt. Die Vorbilder, Saint-Saëns, Bizet, der Aïda-Verdi, selbst Wagner, sind oft mit Händen zu greifen. Und es fällt leichter als man glaubt, für die Singstimmen „dankbar“ zu schreiben, wenn es eben wie hier auf Kosten des charakteristischen

Ausdrucks geschieht. Tritt wo eine moderne Oper ans Tageslicht, so gibt es immer viele Superkluge, die den Künstlern mit gewichtiger Miene besseren Rat wissen: Mehr äussere Handlung und Abwechslung; auf Duette, Terzette, Chöre, Märsche, Ballette, Finali, Melodie nicht verzichten; viel Dreiklänge und wenig Dissonanzen, und ja keinerlei Kühnheiten! Schön. Aber das schöne Rezept hilft nicht. Beispiel: „Zaire". Da ist Handlung, Abwechslung, Terzette, Chöre, Märsche, Ballette, Finali, da ist Melodie, da sind viele Dreiklänge, wenig Dissonanzen und gar keine Kühnheiten, da sind alle die vermeintlichen applaustreibenden Mittel aus der Hausapotheke des braven Opernphilisters und doch ist unser Publikum der zuweilen blendenden Täuschung nicht erlegen. Es hat „Zaire" mit kühler Achtung aufgenommen, wie sie dem tüchtigen Können des komponierenden Musterknaben gebührte, aber auch nichts weiter. Bei einem echten Kunstwerk mag die Frage nach dem tatsächlichen äusseren Erfolg sehr nebensächlich erscheinen, aber Opern dieser Art haben ihren Beruf verfehlt, wenn es ihnen misslingt, auf die breite Menge zu wirken. Die patriotische Harangue mit dem Hymnus an Frankreich, welche in Paris die Oper wie ein Schwimmgürtel eine Zeitlang über Wasser hielt, versagte begreiflicherweise in einem deutschen Theater, und so blieb nur das Gefallen an der wirklich vorzüglichen Aufführung übrig. Als reines Kunstwerk aber wird die Oper zwar keinem

Widerspruch begegnen, jedoch ziemlich gleichgültig lassen, und es erhebt sich wiederum die Frage, ob es zweckmässig war, diesen Ausbund eines physiognomielosen Eklektizismus von der Seine an die Moldau herüberzubemühen. Gewiss, keine Bühne vergibt sich was, wenn sie ein Werk von diesem Kaliber aufführt. Aber jeder Kenner der Musikliteratur kann zwei Dutzend Opern nennen, die, bei uns noch unbekannt, dieser Auszeichnung denn doch weit würdiger gewesen wären.

MANON

Oper in vier Akten und sechs Bildern von Henry Meilhac
und Philippe Gille
Musik von JULES MASSENET
(27. Dezember 1894)

Massenet ist ein Stiefkind unserer Landesbühne. Seine „Manon", sein „Werther", seine „Navarraise", sein „Gaukler unsrer lieben Frau" finden auf andern deutschen Theatern alljährlich zahlreiche Aufführungen, nur in unserem Spielplan, dem man sonst alles andere als Eintönigkeit nachsagen kann, fehlt sein Name beinahe vollständig. Seines „König von Lahore" denken nur die älteren Theaterfreunde. Seine vor einigen Jahren hervorgeholte „Herodias" ist nach zwei Aufführungen — sehr wider Verdienst in das Archiv zurückgewandert. Und so bedeutet denn die jetzige Erstaufführung einer seiner populären Opern den eigentlichen Einzug des französischen Meisters ins Prager deutsche Repertoire.

Manon, oder Leichtsinn und Liebe! Die heutige Generation kennt ihn kaum dem Namen nach, den jetzt hunderteinundsiebzig Jahre alten Roman des Abbé Prevost d'Exiles, der in den Tagen unserer Vorväter das Lieblingsbuch der Franzosen gewesen ist und noch 1842 in deutscher Ueber-

setzung herauskam. Halévy, Balfe, Auber haben sich des beliebten Stoffes zu dramatischen Zwecken bemächtigt, aber sie alle hat Massenet (1884) ausgestochen, bis er wieder an dem genialen Italiener Puccini (1893) einen sehr ernst zu nehmenden Rivalen erhielt. Bei uns, in deutschen Landen darf man freilich die Kenntnis der Handlung beim Publikum nicht so weit voraussetzen, wie es die Librettisten Meilhac und Gille ihren Parisern gegenüber tun und sich dadurch so manche uns unerlässlich scheinende Motivierung ersparen konnten. Also unterrichten wir uns in Kürze über den Hergang.

Manon ist ein sechzehnjähriges Mädel, das ihre Angehörigen wegen einer gewissen Anlage zum Leichtsinn ins Kloster schicken. Auf einer Poststation zu Amiens lernt sie einen charmanten Kavalier, des Grieux kennen, der sich sofort sterblich in sie verliebt und sie ohne viel Besinnen nach Paris entführt. Dort lebt das Paar „nur der Liebe geweiht“, bis Papa des Grieux dahinter kommt und den Sohn mit Gewalt aus den Armen seiner Schönen schleppen lässt. Manon findet schnell einen anderen Verehrer, den reichen Herrn von Bretigny, mit dem wir ihr, die in Glanz und Schönheit strahlt, auf der Promenade Cours la Reine wiederbegegnen. Während ihr ein anderer Anbeter, der alte Guillot, das Ballett der K. Oper vorführt, erfährt sie, dass des Grieux, der ins Kloster gegangen und heute seine erste aufsehenerregende Predigt gehalten, sich für immer dem Himmel weihen wolle. Sie entflieht

ihrer Gesellschaft und trifft den Abbé noch glücklich vor der Priesterweihe. Ihre Reue, ihre Liebkosungen erweichen seinen strengen Sinn. Ade die geistliche Laufbahn und hurrah ins Weltliche zurück! Der nächste Akt zeigt uns die beiden in einer Spielhölle. Des Grieux schlägt dem Sprichwort ein Schnippchen und hat ebensoviel Glück im Spiel als in der Liebe. Das erbittert den alten Guillot. Er sorgt dafür, dass Manon und des Grieux als Betrüger verhaftet werden. Der letzte Akt spielt dann in Havre, wohin man die totkranke Manon zwecks strafweiser Deportation nach Amerika bringt. Des Grieux kommt gerade noch zurecht, dass sie in seinen Armen sterbe. „Und das ist die Geschichte von Manon Lescaut."

Die Geschichte, ganz recht! Aber das Drama? Es ist nicht vorhanden, weil die psychologische Entwicklung fehlt. Die einzelnen Aufzüge sind „Bilder", keine Akte. Für Vieles fehlt dem Zuschauer der zureichende Grund. Manons schneller Entschluss mit des Grieux zu fliehen, ihre plötzliche Hinwendung zu Bretigny, ihre Haft und Strafe („Ist denn Liebe ein Verbrechen?") — das ist alles wenig oder gar nicht motiviert. Auch der Charakter ihres kupplerischen Cousins leidet an Unklarheiten. Aber die einzelnen Bilder haben viel Abwechslung und stellen dem Komponisten manche dankbare Aufgabe. Schade, dass die miserable „deutsche" Uebersetzung von Ferdinand Gumbert die Diktion der französischen Autoren bös verunstaltet. Es wäre

eine Ehrensache der Verleger, diese schustermässige Version schleunigst durch eine geniessbare zu ersetzen.

Zu der eben erzählten buntbewegten Geschichte hat Massenet eine Musik geschrieben, die wohl nicht das Beste ist, was ihm zu schaffen gegönnt war, aber gewiss mit zu dem Anmutigsten und Wirksamsten gehört, was wir ihm verdanken. Ein eklektisches Talent, ohne Zweifel! Aber ein Talent von reicher Phantasie, ein glänzender Macher, ein Theatraliker aus dem pp und ff, der das Unterhaltungsbedürfnis eines besseren Publikums auf künstlerische Weise zu befriedigen weiss. Solche maîtres de plaisir sind eine spezifisch französische Erscheinung, wie sie nur ein so altes Kulturvolk hervorzubringen vermag. Unsere deutschen Seitenstücke hiezu, die Nessler usw. sind ach um so vieles roher und plumper. Dafür vermögen uns die Franzosen allerdings bei weitem keine ebenbürtigen Originalgenies in der Tonkunst entgegenzustellen. Aber ihre Talente nur in allen Ehren! Bei uns gehen leider populäre Tendenzen so gern mit leidigem Dilettantismus Hand in Hand, wogegen man in Frankreich die volle technische Beherrschung der Kunstmittel in den Dienst der Popularität stellt. Man höre doch die polyphonen Kirchenchöre des vierten Bildes. Seichte Sentimentalität ist im volkstümlichen Genre zwar diesseits und jenseits der Vogesen sehr beliebt. Aber Manons Abschied von ihrem Esstisch verrät doch einen unendlich feineren Geschmack als das

„Behüt dich Gott, es wär so schön gewesen". Und dann achte man, wie sich der Deutsche und der Franzose zur Schilderung ihrer geschichtlichen Vergangenheit stellen. Dieser lässt uns die feinsten Stimmungsreize des Rokoko auskosten, jene leise Melancholie, die als Mittelstimme in den lieblich heiteren Weisen der Menuette träumt und uns den wie auf dem Grunde der Seele schlummernden Pessimismus dieser Leute mit den ewig lächelnden Mienen verrät. Wie arm sind unsere analogen „teutschen" Volksopern an solchen geschichtspsychologischen Perspektiven! Und dabei ist Massenet gewiss alles andere als ein Mann der tiefen Empfindungen, der echten, überwältigenden Herzenstöne. Aber er hat Kultur, sodass er als „Erzieher" für unsere gleichwertigen Talente dienen könnte. Wohlgemerkt: als Erzieher, nicht als Muster. Denn zwischen ihm und unserem deutschen Empfinden liegt eine Welt. Auch in rein musikalischer Hinsicht kann man schwerlich von einem embarras de richesse sprechen. Denn die Oper ist zwar durchaus wohlklingend, aber keineswegs melodien r e i c h. Am besten trifft der Komponist den Ausdruck einer süssen Zärtlichkeit. Seine Melodik steht Thomas, seine Harmonik und Rhythmik wohl Bizet am nächsten. Nur ist er nicht so einprägsam wie jener und weit raffinierter, verpfefferter als dieser. Zuweilen kokettiert er auch mit Wagnerscher Leitmotivtechnik. Aber es bleibt ein harmloser Flirt, weil die Charaktermotive des des Grieux, der Manon usw.

stets dieselben, starren Tongänge bleiben, keine der wechselnden Situation, der Stimmung entsprechende Umbildung erfahren. Die musikalische Höhe erreicht die Oper in ihrem dritten Akt, dessen erstes Bild musikalisch das Rokoko-Milieu so entzückend wiedergibt und die leidenschaftlich erregte Kirchenszene, wo auch der Quell der Musik, statt in tausend irisfarbene Tröpfchen zu zersprühen, in ein lyrisches Flussbett eingefangen, als mitreissende oder doch bewegende Cantilene dahinfliesst. Kurzum: wir haben eine interessante Oper kennen gelernt, die nicht nur den Fachmann fesselt, sondern auch imstande ist, ein grosses Publikum wiederholt auf das angenehmste zu vergnügen.

SAMSON UND DALILA

Oper in drei Akten von Ferdinand Lemaire
Deutsch von Richard Pohl
Musik von CAMILLE SAINT-SAËNS
(6. Jänner 1903)

Auch von Opern kann man sagen: habent sua fata. Als das erste grössere Bühnenwerk von Saint-Saëns, des damaligen Nesthäckchens der „neudeutschen" Musikpartei am 2. Dezember 1877 in Weimar, dank Liszts mächtiger Protektion seine Uraufführung erlebte, da war dieser „Samson" noch so sehr Parteiangelegenheit, dass niemand geahnt hätte, er werde im nächsten Jahrhundert als ein Fixstern des Opernrepertoirs wieder aufleuchten und dem modernen Schaffen als Widerpart entgegengehalten werden. Und doch ist es so gekommen! Die französische Oper hat in Deutschland und in deutscher Sprache zum erstenmale das Rampenlicht erblickt, ist dann mehr als 13 Jahre unbeachtet liegen gelassen worden, bis sich ihrer zwei untergeordnete französische Theater annahmen und sie im November 1892 endlich an der Pariser Grossen Oper anlangte. Von da fand sie den Weg nach Deutschland zurück und bildet seit zwei Jahren

in Dresden, Berlin, Leipzig, Breslau usw. das Ereignis der Saison, die zugkräftigste Kassenoper. Und sie, die seinerzeit als Zeugnis für den Sieg des modernen Geistes in Frankreich begrüsst worden war, sie dient nun gar als Sturmbock der Reaktion und wird als Triumph der Melodie und orchestralen Mässigung gepriesen.

Es ist jedenfalls erfreulich, dass unser Theater dieses durchaus vornehme, in jedem Takt die Hand eines Meisters verratende Werk, dessen interessante Lebensgeschichte vorwiegend auf deutschem Boden sich abspielte, zuerst den Pragern vorführen konnte, wie es ja Saint-Saëns schon vorher durch die Aufführung von „Heinrich VIII." gerecht geworden ist. Es ist auch erfreulich, dass die Oper, das dramatische chef d'oevre des bedeutendsten lebenden Komponisten Frankreichs, einem rauschenden Erfolge entgegengeführt wurde, und man wird von einer höheren ästhetischen Warte herab daran nur jenen Vorbehalt knüpfen, den Schiller gegen Goethe erhob, als dieser den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte. Auch hier die Alluren der Grossen Oper, „die wir nicht mehr ehren," auch hier „des falschen Anstands prunkende Geberden". Auch hier „weht kein lebendiger Geist" und diese Kunst darf uns nie und nimmermehr „zum Muster werden", denn das hiesse den Namen unseres Grossmeisters von Bayreuth eitel nennen. Aber es stände übel um unsern Wagnerglauben, wenn er uns hinderte, Schönheiten auch ausserhalb seines Bannes zu geniessen. Dar-

auf sind wir Wagnerianer ja immer stolz gewesen, dass wir nicht wie die Mozart-, Schumann- oder Brahmsclique im Kultus eines grossen Künstlers aufgingen, sondern den Genius der Kunst in seinen mannigfaltigsten Menschwerdungen zu erfassen strebten.

Suchen wir also nach Hans Sachsens guter Lehr' von diesem Werk die Regeln auf. Sie sind in dramaturgischer Hinsicht, wie schon bemerkt, diejenigen der Grossen Oper, die von einem Libretto nichts anderes verlangt, als dass es „du theâtre“ sei. Also: plastische Gegensätze, viel Abwechslung, starke Affekte, Aufzüge, Tumulte, Katastrophen und Ballett. Von Psychologik und Menschendarstellung ist in der französischen Tabulatur nichts zu finden, wir dürfen demnach auch im Textbuche nicht mehr darnach fragen. Sondern eben nur nach Gegensätzen, Affekten, Aufzügen, Tumulten, Katastrophen und Ballett. Dafür ist allerdings in verschwenderischer Weise gesorgt. In drei Phasen: Sieg, Schuld und Sühne wickelt sich das Geschick des Helden ab, die Steigerung der äusseren Mittel auf den Effekt des dritten Aktes ist mit sicherem Bühnenblick bewerkstelligt. Vergleicht man das Buch mit anderen seiner Art, etwa mit den Gemächten, die Meyerbeer vorlagen, so wird man eine Rückwendung zu einer edleren, fast möchte ich sagen Gluckischen Einfachheit, zu einer geschmackvolleren Behandlung des szenischen Effektes nicht verkennen. Der Dichter hat also seine Schuldigkeit getan und durfte das weitere dem

Musiker, dem Künstlerchor, dem Kapellmeister und Regisseur überlassen.

In der Tat ist es die schöne Musik, die den Kunstfreund zunächst mit der dürftigen und äusserlichen Motivierung des Librettos versöhnt. Ja, Saint-Saëns erspähte klug den Vorteil des Stoffes, um das Theatralische des Opernstiles durch Anleihen beim Oratorium zu adeln. Gleich die orchestrale Einleitung mit der obstinaten Figur versetzt uns in diese Sphäre (der Chor hinter dem geschlossenen Vorhang geht wohl auf die Anregung von Gounods „Romeo und Julie“ zurück), noch mehr aber die fugierten Chöre der Isrealiten, die ihrem Schöpfer die unbedingte Hochachtung des musikalisch gebildeten Publikums sichern müssen. Noch weitaus erquicklicher aber muten die Philister an, Kerle, an denen das Sprichwort zuschanden wird, dass böse Menschen keine Lieder haben. Gleich der liebliche Frühlingsgesang, womit die Philisterfrauen aus dem Tempel treten, woran sich eine reizende Ballettmusik und eine süsse Melodie Dalilas schliesst, gewinnen ihnen unser musikalisches Wohlwollen. Auch im letzten Akt hat man an der frischen Lebendigkeit ihrer Chöre seinen Ohrenschmaus, und es tut einem beinahe leid, dass diese wackere, angenehm singende Kumpanei zuletzt so elendiglich unter den Trümmern des Tempels begraben wird. Dalila, in so schwarzen Farben ihr Hass gegen Israel sonst gezeichnet wird, verfügt über Töne von einschmeichelndem Zauber, und in dem grossen Liebesgesange

„Sieh mein Herz erschliesset sich“ entblüht ihren Lippen eine berückende Sirenenweise, deren wonnigem Rausch sich Ohr und Geist gleich willenlos gefangen gibt. Diese Arie hört man wohl auch in Konzerten, und nicht mit Unrecht, denn als Aeusserung einer bloss geheuchelten Leidenschaft, wie ihn die Situation der Oper fordert, will mich dieser lyrische Erguss nicht überzeugen. Er wirkt eben nicht durch seinen Platz in der Oper, sondern durch seinen köstlichen, absolut melodischen Gehalt.

Nicht so reich ausgestattet wie die verführerische Antisemitin wird der Held Samson durch die Musik. Seine hymnischen Gesänge im ersten Akt haben Temperament, ohne gerade zu zünden; im zweiten kann sich das Schwankende des Charakters in keiner das Gefühl sicher bestimmenden Weise kundgeben, wogegen im dritten Akt die reuige Stimmung des Gefangenen sehr echt und sympathisch zum Ausdrucke gelangt. Noch ist ein in düsteren Farben gehaltenes, von rhetorischem Theaterpathos erfülltes Verschwörerduo zwischen Dalila und ihrem Vater zu erwähnen. Wir denken an Ortrud und Telramund, ebenso wie wir in der folgenden Szene, worin Dalila dem Liebenden das Geheimnis seiner Wunderkraft entreisst, die Erinnerung an Elsa und Lohengrin nicht völlig los werden. Interessante Vergleiche liessen sich dabei anstellen. Endlich sei der bacchantischen Ballettmusik beim Gelage der Philister gedacht, die ein orientalisierendes Motiv zu sinnverwirrendem, zügellosem Taumel stei-

gert. Von Anfang bis zu Ende weiss Saint-Saëns das musikalische Interesse durch seine feine Instrumentation wach zu erhalten, die das Avenariussche Gesetz vom „kleinsten Kraftmass“ in bewunderungswürdiger Weise befolgt. Man bemerkt überall, dass ein wählerischer Geschmack und ein subtiler künstlerischer Sinn die Notenfeder des Komponisten geleitet hat.

DAS SCHWALBENNEST

Operette in drei Akten von Moritz Ordoneau
Musik von HENRI HERBLAY
(17. September 1905)

Wenn es einmal eine Volkswirtschaftslehre der geistigen Güter geben wird, so wird darin auch die Frage des Imports eine grosse Rolle spielen. Es ist von selbst verständlich, dass wir die geistigen Werte fremder Völker, soweit sie für uns lebendig und wirksam sein können, uns aneignen, aber dann auch wirklich nur die Werte. Nur ein Tor könnte leugnen, dass die Franzosen in der Operette etwas eigenes, in ihrer Art unübertreffliches geleistet haben und die Uebernahme der einschlägigen Meisterstücke eines Hervé, Offenbach, Lecocq, Planquette, Audran ist darum durchaus gerechtfertigt. Ob wir aber auch Herrn Herblay Einlass gewähren sollen? Was an seiner Operette anspricht, das ist nicht der Charme seines eigenen Talentes, sondern das ist das französische Blut, das ist die Tradition des Stils, die in jedem Komponisten jenseits der Vogesen lebt, für ihn musikalisch dichtet und musikalisch denkt. Gewiss, dass keiner unserer Wiener Komponisten, mit Ausnahme Heubergers imstande wäre,

eine Musik von solcher Grazie und Feinheit der Tendenz zu schreiben, aber das ist eben kein persönliches Verdienst, sondern ein Verdienst der höheren allgemeinen Zivilisation. Was unsern Ohren, weil es nicht nach den melodischen Floskeln und Rhythmen unserer heimischen Vulgärmusik schmeckt, „originell“ klingt, ist in seiner Heimat nichts als ein Abklatsch der dort üblichen Manieren. In Frankreich, wo jeder Hausknecht französisch spricht, verliert das Französische sein vornehmes Air, das es bei uns als ein Merkmal der Gebildetheit besitzt. Wer das „Schwalbennest“ als Kunstprodukt würdigen will, muss es innerhalb seiner Gattung beurteilen und da ist sein Wert ein recht mässiger.

Das „Schwalbennest“ ist natürlich nicht ornithologisch zu verstehen, sondern als ein symbolischer Begriff, im besonderen: als der Name eines geistlichen Stifts zur Konservierung junger Mädchen. Hier spielen sich nun alle jene billigen Kloster- und Pensionatswitze ab, die uns seinerzeit in „Mamzelle Nitouche“ und in der „Puppe“ viel Vergnügen bereiteten, aber hier durch das Wiederkäuen wenig an Reiz gewonnen haben. Die Handlung dieser Operette, die im wesentlichen auf Verkleidungen und Verwechslungen beruht, zu erzählen, würde sich wenig lohnen. Es genügt, zu verraten, dass Herr T. den Balivet, einen Studenten gibt, der sich als Pensionsmädchen in das Schwalbennest einführen lässt. Dass Frau F. die Direktrice einer weiblichen

Schauspielertruppe verkörpert, welche ihren Freund, den Studenten Brignol als würdigen Greis im Kloster einschmuggelt. Dass endlich Herr H. ihren durchgebrannten Gatten und Balivets Diener vorzugaukeln hat. Er tituliert die Leute mit einem outriert demütigen „Wohlgeboren" und „Hochwohlgeboren" und das Publikum lacht. Brignol spricht die Oberin salbungsvoll als „Schawester" an, und das Publikum lacht. Auf solche kümmerliche Kost ist der Humor gesetzt! Und kann man es den Hörern verargen, wenn sie schliesslich aus purer Verzweiflung das Sonntagsbedürfnis nach Unterhaltung und Heiterkeit an solchen Possen-Mätzchen befriedigen? Nach einem trostlosen ersten Akt wird die Geschichte — ich will nicht sagen: amüsanter, aber durch das lebhafte, kunterbunte Durcheinander erträglicher und — pikanter. So wie in der Monna Vanna die Neugier, ob der fatale Mantel fallen wird oder nicht, das Publikum in Atem hält, so hier die Spannung, ob der Schwerenöter von Balivet in die drohende Lage kommen wird, bei seinen Mitschülerinnen Badefrau und Masseuse zu spielen. Meine Leser wissen, dass ich ein karger Lobredner der Wiener Operette bin, aber den gesunden Wirklichkeitssinn, der darin steckt, lernt man doch erst schätzen, wenn man diesen Herblayschen Fastnachts- oder schon besser Aschermittwochsschwank mit seinen lebensfremden Marionetten gesehen hat, den sie jetzt über die deutschen Bühnen und Bühnchen schleppen.

Die Musik charakterisiert sich so recht als ein

Produkt der französischen Schule. Irre ich nicht, so hat sich der Komponist einmal dem Wahne hingegeben, eine komische Oper damit geliefert zu haben. Operette und komische Oper sind bei den Franzosen nicht so streng geschieden als bei uns, aber auch ich würde auf diesen Punkt weniger Gewicht legen, wenn die musikalische Potenz eine reichere wäre. An Feinheit fehlt es Herblay nicht, wohl aber an Erfindung. Das zeigt sich überall da, wo es gilt, melodische Farbe zu bekennen. Viele gefällige, sogar einschmeichelnde Wendungen, aber nichts, was schlagkräftig dem Ohre sich einprägt. Ein hübsches Duett zwischen Pomponette und Jean mit Tanzrefrain; eine Zwie-Ballade mit gepfiffenem Epilog à la „Frühlingsluft", welche grossen Beifall fanden, können uns nicht sonderlich imponieren. Die frömmelnde Musik bei der Ankunft der Mysterienspieler ist gut gesetzt, aber ebenso langwierig als langweilig. Und wenn bei einer Serenade mit Lautenbegleitung keine hübsche drehorgelreife Weise aus der Notenfeder fliesst, sondern nur nichtssagende Redensarten, welche das schlichte Geständnis umschreiben sollen: „Mir fällt nichts ein als — die Begleitung", dessen Komponistenberuf halte ich für Wahn. Nur wenn es zum Finale geht, erwacht in dem sterilsten Franzosen die unerschöpfliche Cancanerie seiner Rasse, und da stellt auch Herr Herblay gar tapfer seinen Mann.

Das „Schwalbennest" soll, wie gesagt, ursprünglich komische Oper gewesen sein. Bei uns gab man

es mit Recht als Operette. So wie ich auch dem jetzt in Berlin gemachten Versuch nicht beistimmen kann, Heubergers „Opernball“ als komische Oper aufzuführen. Schon der Geist des Textbuches richtet eine nach unsern Begriffen unübersteigliche Scheidewand zwischen beiden Gattungen auf.

Wir debattierten einmal einen Nachmittag lang über das Wesen der Operette: Gustav Mahler, Leo Blech und ich. Den formalen Gesichtspunkt, das Vorherrschen der Tanzformen wollte Mahler nicht gelten lassen und erklärte: wo echter, wahrer Ausdruck der Empfindung waltet, da sei Opernstil. Wo es sich um vorgebliche Gefühle handelt, fange das Reich der Operette an. Je mehr man's überdenkt, um so geistreicher erscheint diese Unterscheidung. Freilich, nicht immer liegt die Sache so schulmässig klar wie in der Klage der Rosalinde in der „Fledermaus“ („So muss allein ich bleiben“), deren Scheinhaftigkeit der Komponist selbst in dem Refrain („O je, o je“) aufdeckt. Aber es ist gewiss kein Zufall, dass die sogenannten „ernsten“ Stellen, vor allem die sentimentalen Liebesduette, wo die Empfindung sprechen soll, immer die schwächsten Punkte unserer Operetten zu sein pflegen.

CHOPIN

Oper in vier Aufzügen nach Melodien von F. Chopin
Text von Angiolo Orvieto
Musik von GIACOMO OREFICE
(Deutsche Uraufführung am 17. März 1905)

Wäre der Gedanke, aus Chopinschen Tonstücken und Motiven eine Oper, die ihn zum Helden hat, zu arrangieren, nicht so herzlich ungescheit, man wär versucht, ihn verwünscht klug zu nennen. Künstlerisch betrachtet, ist es eine gar nicht zu entschuldigende Barbarei; vom Standpunkt der Kunstindustrie eine recht bequeme Spekulation. Zwar lernt man schon in der Schule, dass es gefährlich sei, Geisteshelden, Künstler, Denker in den Mittelpunkt einer dramatischen Begebenheit zu stellen. Aber dann war die Gestalt wiederum so verlockend! Chopin und die Frauen — ein pikantes und amüsantes Thema. Zuerst die leidenschaftliche Sängerin Constantia Gladkowska; dann die Bürgerstochter Maria Wodzinska, die er 1835 in Karlsbad kennen lernte; endlich die famose George Sand. Von diesen dreien begegnet uns nur die letztere in der Oper unter dem Namen Flora. Auch der gemeinsame abenteuerliche Aufenthalt des seltsamen Paares auf Majorca würde stimmen. Mir scheint, der Librettist

hätte gut daran getan, das Wodzinskische Buch „Les trois romans de Frédéric Chopin“ zur Basis seiner Arbeit zu nehmen. Die Temperamentvolle, die Kokette, der Blaustrumpf — das gäbe drei Akte von genügender Gegensätzlichkeit. Préludes, Nocturnes, Impromptus. Aber der Verfasser hat es für gut befunden, eine Phantasiehandlung zu ersinnen, die mit Chopins wirklichem Lebenslauf nicht einmal eine entfernte Aehnlichkeit mehr besitzt. Chopin, der Held der Pariser musikalischen Salons, tritt in dieser Oper gar nicht in die Erscheinung. Wenn der Titel Krapülinski oder August Müller hiesse, brauchte an den Vorgängen so gut wie gar nichts geändert zu werden.

Was ist der Inhalt der Oper? Sie besteht nicht aus Akten, sondern aus den berüchtigten „Bildern“, d. h. es geschieht auf verschiedenen Schauplätzen den nämlichen Personen allerhand. Sie gehen spazieren, lieben, jauchzen, setzen sich nieder, klagen, sterben usw., ohne dass man eigentlich wüsste, warum, ohne dass ein Ereignis mit dem anderen zusammenhinge, ohne dass eines aus dem andern hervorginge. Dürfen wir im Ernste solches willkürliche Larifari noch als dramatische Kunst bezeichnen? Fehlt ihm doch das erste Erfordernis hiezu, die folgerichtige Entwicklung mindestens e i n e s Hauptcharakters. Da man bei der Aufführung vom Texte natürlich gar nichts verstand und mir ein Textbuch leider nicht zur Hand ist, bin ich auf den Gesichtseindruck des Werkes an-

gewiesen und bitte darum im voraus um Entschuldigung, wenn ich dies oder jenes falsch aufgefasst haben sollte. Mir stellten sich die Vorgänge also dar: es ist Weihnachten in der tiefsten Polakei. Auf dem Eise vor einem Landhause tummelt sich Volk beiderlei Geschlechtes und parodiert eine bekannte Szene aus dem Propheten ins Bettelstudentenhafte. Chopin tritt auf, und um ihn nicht fortwährend Monologe halten lassen zu müssen, hat ihm der Librettist einen Begleiter namens Elio zur Seite gegeben. Chopin ist in sehr wehmütiger, Elio guter Laune. Nachdem sie ein Weilchen über verschiedene Naturerscheinungen diskutiert haben, entspinnt sich ein Tanz des Volkes auf dem Eise. Dann geht alles fort und Chopin bleibt allein zurück, um zu den Klängen seines Angelus die „langersehnte Ruhe“ zu besingen. Dabei setzt sich der Unvorsichtige längere Zeit wiederholt auf eine gefrorene und beschneite Steinbank und wir dürfen vielleicht hier die Ursache seines frühen, sonst nicht näher motivierten Todes erblicken. Pastorale Klänge erwachen. Eine junge, dem Helden offenbar nicht mehr ganz unbekannte Dame, welche der Theaterzettel Stella nennt, kommt vom Walde, singt mit ihm ein Duett und setzt sich gleichfalls auf die kalte Bank, was ihr aber, dank ihrer grösseren Abhärtung, wie sich später herausstellt, keine nachteiligen Folgen bringt. Dann schneit es und der Vorhang fällt. — Das weitere Bild zeigt uns den Garten eines Kinderpensionats. Elio erzählt den Rangen Legen-

den von Polens Herrlichkeit und reisst den gleichfalls zuhörenden Chopin zu patriotischen Wallungen hin. Dann begibt er sich mit seiner Schar auf den Spielplatz, während Chopin ins Haus geht und am Flügel ein Notturno improvisiert. Er bezaubert damit die Institutsvorsteherin Flora so vollständig, dass sie sich gern in ein längeres Liebesduo mit ihm einlässt, nach dessen Beendigung auch der Vorhang sein müdes Augenlid senkt. Im dritten Bilde sind wir auf der Insel Majorca, wo Chopin und Stella nebst ihrem Kinde Gracia sich aufhalten. Bei einem Gewittersturm kommt das arme Mädchen um und die Eltern im Verein mit den Insulanern betrauern seinen Tod sehr lebhaft in einem effektvollen Finale. Im letzten Bilde endlich befindet sich Chopin zu Paris. Mit ihm der unvermeidliche Elio. Sie gedenken Polens. Chopin gedenkt Stellas und möchte sterben. Und richtig, wie aufs Stichwort, kommt die abgehärtete Stella, die den Weg von der rauhen Polakei nach Seine-Babel gefunden und die Adresse des berühmten Kompositeurs rasch ermittelt hat, noch „umwallt vom Dufte der Heimat" und singt ihm Melodien aus dem ersten Akte vor, worüber Chopin aus lauter Ergriffenheit den Geist aufgibt. „Die aufgehende Sonne erfüllt das Zimmer mit hehrstem Scheine." Requiescat. (Ich meine die Oper.)

In der Nacht nach dieser Première hatte ich einen furchtbaren Traum. Mir träumte, ich sei Maestro Orefice und hätte eine grosse Opernfabrik

in Mailand etabliert, wozu sämtliche verstorbene Klassiker der Tonkunst gratis das Rohmaterial lieferten. Mit Blitzesschnelle entstand ein Werk nach dem andern. Das erste Opfer nach Chopin: Beethoven. Ich diktierte einem Schreiber Thayers Biographie gleich in reimlosen Jamben in die Maschine und schnitt gleichzeitig die zugehörige Musik mit der Schere aus dem ersten Bande der Sonaten heraus. Dann ging's über Bach, und ich entsinn mich jetzt noch deutlich, wie famos sich die D-moll-Fuge aus dem zweiten Teil des „Wohltemperierten" zu einer häuslichen Domestikenszene ausnahm. Und weiter ging es, die Tonmosaik kam in Mode, der Handel blühte auf! Ein grosses Atelier entstand im Nu mit fünfzig Doppelpulten, woran zweihundert fleissige Hände sich regten. Dort wurde Franz Schubert, hier Rameau, dort Mendelssohn, drüben Berlioz, in jener Ecke Palestrina, dort am Fenster Johann Strauss, rechts Brahms, links Hugo Wolf usw. ausgeschlachtet, Aufträge zu Jubiläumsopern für Gedenktage usw. liefen massenhaft ein, denn wir lieferten prompt und billig. Strebsame Komponisten liessen sich sogar noch bei Lebzeiten veropern, indem sie einfach ihr Bildnis in der Lieblingspose und ihre ausgewählten Werke einsandten. Als dramatisches Schema für alle diente mein erster Meisterwurf: „Chopin", der so sinnreich gedichtet war, dass man dafür jeden andern beliebigen Namen einsetzen konnte, ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen. Die übrigen Namen wurden durch Zu-

hilfenahme eines Kalenders systematisch abgeändert. Schliesslich liebt jeder einmal eine Art Stella und dann eine Art Flora, schliesslich geht jeder einmal aufs Eis, und schliesslich muss jeder einmal ins Gras beissen. Nur für die Opern Paganini, Spohr, Joachim, Kubelik usw. wurde eine besondere Textbearbeitung mit Rücksicht auf die Violine notwendig. Und siehe! Eines Tages, als ich das Bureau betrat, kam ein Diener mit schlotternden Knien und meldete: „Die Komponisten streiken!“ Im Nebensaale furchtbares Getöse. Die versammelten Klassiker murrten und erklärten, sich nicht mehr gewaltsam operisieren lassen zu wollen. Beethoven brüllte, indem er mit der Faust auf den Tisch schlug: er halte das nicht aus und lasse sich's nicht gefallen. Sogar Haydn meinte submissest zu dem herbeigeeilten Regierungskommissär: er vertrage es auch nicht. Alle meine Berufungen auf das gesetzliche Ausbeutungsrecht an „freien“ Kompositionen waren vergebens. Auf ein Zeichen des Rädelsführers gab es in unserem Verlagsraum einen furchtbaren Krach, als ob zehntausend Gewehre losgingen und wie ich mich umsah, waren die Deckel der Partituren aufgesprungen, zischend flogen die Geister der veroperten Klassiker aus den Noten heraus, sodass nur die leeren Hülsen mir aus den Systemen noch entgegenstarrten. Entsetzt schlug ich die Hände über dem Kopf zusammen. Ruiniert! Aber mein kluger Prokurist klopfte mir besänftigend auf die Schulter. „Keine Aengsten, Herr Prinzipal,

noch ist Polen nicht verloren. Denn wissen S': Das Publikum mag gar nicht den Geist. Es mag die Hülsen . . ." Mit einem Seufzer der Erleichterung erwachte ich.

Ja, und nun verstand ich Maestro Orefice und seinen ehrenwerten Helfershelfer Angiolo Orvieto. Erfinde ein Thema mit dem übermässigen Dreiklang und es schreit alle Welt: du habest Wagner bestohlen, obwohl diese Harmonie längst vor Wagner schon praktiziert worden ist. Aber plündere ungeniert ganze Musiksätze eines Komponisten, schreibe Klaviersachen von ausgeprägt pianistischen Klangwerten für Orchester um, versetze die Tonarten, streich Takte mitten heraus, wenn sie dir nicht passen und flick das Ganze mit ein paar eigenen musikalischen Lumpen notdürftig zusammen, so wird dein Fabrikat sogar exportfähig! Zum Teufel ist der Spiritus, die Noten sind geblieben. Und für so viele besteht eben die Musik aus Noten, statt aus Gedanken. Dass ein instrumentierter, dem Mutterboden des Klaviers entrissener Chopin kein Chopin mehr ist, dass eine dramatische Melodie aus der empfundenen lebendigen Anschauung einer Situation hervorgehen muss, dafür fehlt den meisten — trotz Mozart und Wagner — das sichere Gefühl. Aber wir brauchen darum nicht zu verzweifeln. Sobald der erste Verblüffungserfolg vorüber ist, sobald der Spass diese und jene aus dem Konzertsaal wohlbekannte Favorite-Nummer im Orchesterdomino zu agnoszieren und ihr ein grüssendes „Schöne Maske,

ich kenne dich" zuzurufen einmal erschöpft ist, tritt der Aschermittwoch dieses musikalischen Karnevals unfehlbar ein. Man beginnt Original und Bearbeitung zu vergleichen und findet die letztere immer abgeschmackter und barbarischer, je besser man die authentische Fassung kennt.

Und lehrreich war der Fall Chopin auf alle Fälle. Die Handgreiflichkeit des ästhetischen Kunstfrevels mag diesem und jenem die Augen geöffnet haben, dass eine Oper eben keine Melodienklitterung ist, sondern ein Organismus, der aus eigenen Keimen erwächst, keine Mosaikarbeit, sondern der Ausdruck einer Persönlichkeit. Das Potpourri-Prinzip musste einmal praktisch ad absurdum geführt werden, um die einfache Erkenntnis wieder aufleuchten zu lassen, dass die dramatische Kunst nur auf der Grundlage der Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit der Intuition gedeihen kann.

NEUGIERIGE FRAUEN

Musikalische Komödie in drei Aufzügen nach Goldoni vom Grafen Sugana. Deutsch von Hermann Teibler
Musik von ERMANNO WOLF-FERRARI
(21. Oktober 1905)

Die meisten deutschen Opernhäuser eröffnen heuer ihre Spielzeit mit Wolf-Ferraris musikalischer Komödie „Neugierige Frauen". Diese Carriere ist ihr bei der Münchner Uraufführung freilich nicht geweissagt worden. Die Oper hatte schon mehrere Stationen mit gutem Anstande zurückgelegt, bevor sie im vorigen Jahr am Berliner Theater des Westens landete und die dortige Kritik den Komponisten als einen Kolumbus der Opernmusik, als einen nicht etwa kommenden, nein, geradezu schon als den gekommenen Mann begrüsste. Der hymnische Ton, womit ein so besonnener und urteilsfähiger Kritiker wie Leopold Schmidt über ihn schrieb, musste die Neugier auf die „Neugierigen Frauen" höher spannen, als dem Werke dienlich werden konnte.

Wolf-Ferrari ist der Sohn eines Deutschen (des den Besuchern der Schack-Galerie wohlbekannten deutschen Kunstmalers August Wolf) und einer Italienerin, aber er ist seinem innersten Wesen nach

Italiener. Das ist sein Glück — in Deutschland. Denn die Italiener wollen nicht viel von ihm wissen. Ihnen ist er zu „deutsch", den Deutschen aber ist er welsch genug, um ihn con fuoco zu bewundern. Kein Zweifel: die „Neugierigen Frauen" sind in vielen Szenen allerliebst und verdienen den Beifall aller feiner empfindenden Kunstfreunde. Nur sollte man nicht vergessen, dass die Gattung der Ensembleoper (im Mozartschen Sinne) unser Anton Urspruch mit entschieden stärkerem Formgefühl und mit kaum schwächerer Individualität vorweggenommen hat. Auf sein „Unmöglichstes" hätte mehr als die Hälfte all des Lobes gepasst, das jetzt der fremde Maestro erntet. Von Hugo Wolfs „Corregidor" enthält ein halber Akt mehr festen musikalischen Stoff und Erfindsamkeit als die ganze Oper Wolf-Ferraris. Was hat's geholfen? Man sage auch nicht, dass uns Deutschen die Fähigkeit zum musikalischen Filigran fehle. Beweis fürs Gegenteil: Eugen d'Albert. An diese Namen — anderer zu geschweigen — sei hier wenigstens erinnert, um zu der Leistung Wolf-Ferraris das rechte Verhältnis zu gewinnen. Denn in den Jubel Berlins stimmen wir zwar nicht ein. Aber dem neuen Manne Italiens können wir deshalb immerhin ein freundliches Willkommen entbieten.

Die Wahl des Goldonischen Lustspiels „Le donne curiose" als Opernstoff scheint mir nicht übel. Freilich durfte sich der Bearbeiter im 20. Jahrhundert (Graf Sugana) nicht gar so ängstlich an das

Original halten. Dass eine Anzahl neugieriger Frauen Venedigs herausbringen will, was ihre Männer und Herzliebsten in ihrem neugegründeten Kasino treiben, dessen Tür sich streng gegen alles Weibliche verschliesst — diese simple Geschichte gibt entschieden nicht genug Handlung her für ein abendfüllendes Werk. Ausserdem kommen wir mit der losen Technik und der lockeren Szenenfolge des Goldonischen Lustspiels heute nicht mehr aus, verlangen vielmehr eine straffere Führung der Szene, besser geschlossenen Aufbau, packend komische Situationen, unausgesetzte innere sowie äussere Spannung und Steigerung. Das ist hier verabsäumt, und da sich gleich in der ersten Szene die ganze Harmlosigkeit des Kasinos enthüllt, kann der Zuschauer all die siedende Neugier und die zappelnde Erwartung des Frauenvierblattes nicht mitmachen. Tant de bruit pour une omelette heisst hier zu deutsch: so viel tolle Sechzehntelnoten wegen ein paar Zimmerschlüsseln! Aber bis dahin gibt es eine Reihe heiterer, übermütiger und burlesker Szenen, welche dem Musiker Gelegenheit zur mannigfaltigsten Entwickelung seines Buffotalents darbieten.

Denn die Musik der „Neugierigen Frauen“ ist der Lebensnerv der Oper. Ohne durch quellende Fülle melodischer Einfälle zu verblüffen, plätschert, plaudert und plappert, poltert, girrt und gackert, tollt und kollert sie so lustig dahin, dass man aus einem gewissen heitern Behagen zunächst gar nicht

herauskommt. Als ein Meister der Form erscheint Wolf-Ferrari ebensowenig wie als ein Krösus an Melodie. Die ganze Musik zerbröckelt in kleine Perioden und Periödchen, die kein „grosser Bogen" umspannt, die sich zu keinem Gipfel auftürmen. Sie ist das Widerspiel aller Konzentration, die Apotheose aphoristischer Zersplitterung. Je nun, es gehört zum Aberwitz unserer Zeit, von jedem auftretenden, begabten Komponisten zu verlangen, dass er ein Originalgenie und irgend etwas überwindender und überbietender „Neutöner" sei. Keine vorausgehende Epoche hat so übertriebene Ansprüche erhoben, hat stets nur mit den höchsten Masstäben gemessen und eine solche Schleuderwirtschaft mit ihren geistigen Hervorbringungen getrieben. Wenn wir unsere Ansprüche an Wolf-Ferrari dennoch steigern und ihn nicht ohne Vergleich mit dem Besten lassen, so geschieht dies nur, weil der Berliner Ueberschwang dazu herausforderte. Führt der Komponist den Griffel bei der Zeichnung der Charaktere auch nicht mit sicheren, scharf skizzierenden Zügen, so liegt seine Stärke eben in der Episode, in den miniaturisch ausgestrichelten Einzelheiten. Da sitzt ihm der Schalk im Nacken, da hält er mit hundert lustigen Seitenbemerkungen unsere Aufmerksamkeit rege. Die Kunst, mit kleinen Mitteln zu wirken, und an Stelle melodischer Gestaltung ein reichgegliedertes rhythmisches Leben zu setzen, übt Wolf-Ferrari mit grosser Geschicklichkeit und entschiedenem theatralischen Talent.

Schon die Ouvertüre zeigt den abgerissenen impressionistischen Stil, der nicht auf die Entfaltung keimkräftiger Motive ausgeht, sondern eine Menge subtiler, flatternder Einfälle burlesk aneinanderreiht. Das erste Bild (im Kasino) wirkt nicht besonders anregend, denn schliesslich enthält es nichts, als den Entschluss der Herrn, sich abends zu einer „leckeren Mahlzeit“ zusammenzufinden. Aber die Kraft der Erwartung ist hier noch ungeschwächt, und im zweiten Bilde geht es dann eigentlich erst los. Nun ist jede Szene ein Treffer, mit Ausnahme jener des Harlekins, der stets als wahrer Totschläger des Humors recht unnütz durch die ganze Oper torkelt. Köstlich die Tratscharie Eleonoras, überaus nett die Erzählung Colombinas von den Goldmachern, voll trockener Komik der Dialog Beatrices mit ihrem phlegmatisch rechnenden Gatten, recht munter die Ohnmachtsszene der Rosaura. Der nächste Akt steigert die vortreffliche Stimmung des Hörers noch um ein Beträchtliches. Nach dem famosen Disput im Hause Lelio („Ich bring's heraus!“) kommt das Gegacker der Frauen Ottavios, wobei der Komponist ein in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts sehr beliebtes „Gluckhennenmotiv“ mit drolligem Effekt verwertet. Auf das klangschöne Vokal-Quartett folgt Rosauras liebliches, wie von Cimrosa ersonnenes und in Mozartsche Zärtlichkeit getauchtes Andantino in g-dur, und ein zartes Liebesduett mit einem feinhumoristischen Schluss-Ach der beiden Verliebten führt uns auf den musikalischen

Höhepunkt der Oper. All das keine Offenbarungen, gewiss, kein Blick in tiefere Seelengründe, aber angenehme, leichtbeschwingte, liebenswürdige Musik und voll ausgesuchter, mitunter auch etwas gesuchter Leckerbissen für das Kennerohr.

Durch zwei volle Akte hält das Vergnügen an dem gelenkigen, neckischen, niedlichen Gaukelspiel dieser Musik unvermindert an. Aber dann kommt freilich die lange Szene auf der Strasse, eine der mindest kurzweiligen, welche die Opernbühne kennt. Wo uns aller Zauber einer venetianischen Nacht umfangen sollte, hören wir in banalster Terzenharmonie den Bänkelsang „La biondina in gondoleta" vom guten alten Josef Weigl, dem Komponisten der „Schweizerfamilie". Venedig — aus Wien! Den folgenden Auftritten fehlt durchaus Stimmung, Spannung, Humor. Der ganze zeitraubende Aufzug liesse sich dramaturgisch obendrein völlig entbehren, da die Frauen ohnehin im Besitze der Schlüssel sind und ohne weitere Abenteuer schlankweg ins Kasino gelangen können. Man wird schliesslich so abgestumpft, dass einem nicht einmal so hübsche Einzelheiten wie das Mozarts „Figaro" wie aus dem Finale geschnittene C-dur Andantino herausreissen. Die Schlusszene greift auf den Konversationsstil des Anfangs zurück und besitzt in einem entzückenden Menuett den bestmöglichen, einschmeichelnden Fürsprech. Schade, dass es so spät kommt und so schnell vorübergeht! Man möchte ihm zurufen: „Verweile doch, du bist so schön!" Aber so schiebt

es eine lebhafte Furlana im $^{6}/_{16}$ Takt zur Seite und führt das Stück im Flug dem fröhlichen Ende zu.

Viel besprochen wird Wolf-Ferraris Orchester wegen seiner Kleinheit. Ja, die blosse Tatsache schon, dass keine Posaunen angewendet sind, scheint manche Musiker in wahre Verzückung zu versetzen. Ich kann nichts besonderes darin finden. Denn es gibt moderne komische Opern genug, die gleichfalls auf das Instrument von Jericho verzichten, nur dass manche Tonhomöopathen trotzdem ganze Posaunenchöre darin zu hören glaubten. Schliesslich ist es ein grösseres Kunststück, mir das Vorhandensein eines Instrumentes vorzutäuschen, das gar nicht gespielt wird, als mich ein Instrument vermissen zu lassen, das wirklich nicht in der Partitur steht. Und was hilft alle gewollte Kargheit der Bläserbesetzung? Eine geraume Zeit freuen wir uns zwar dieser, den Klangsinn mehr reizenden als sättigenden Tonkribbeleien. Schliesslich aber sehnt sich das Ohr doch nach einem fülligen Forte. Mir ist Wolf-Ferraris Orchester geradezu der praktische Beweis für die Zweckmässigkeit des üblichen modernen Apparats, der nur in ungeschickten Händen eine Dickflüssigkeit der Polyphonie zur Folge hat. Wer fortwährend mit Volldampf, mit dem Tutti arbeitet, gilt auch unter den Modernen eben keineswegs als ein Instrumentationsmeister. Und vor allem freut es einen, den Wahn vom alleinseligmachenden Streichquartett einmal gründlich ad absurdum geführt zu sehen. Denn nichts deckt in Wahrheit das Parlando

der Singstimmen mehr als die Streicher, diese scheinbar so harmlosen Lämmer, hinter denen ein gefrässiger Wolf lauert, der alle raschen, kurzen, hüpfenden Noten, wie sie die Konversation braucht, grausam zu verschlingen pflegt. Spinnwebhafter, entsagungsvoller als die „Neugierigen Frauen" kann doch keine Oper instrumentiert sein, und doch die allgemeine Klage, in München, Wien, Dresden und Leipzig, dass man an allen wichtigen Stellen kein Wort vom Texte versteht. Also mache man das moderne Orchester nicht länger zum Sündenbock. Es ist dem Gesange nicht hinderlicher, als das künstlich vermagerte, und diesem an Mannigfaltigkeit der Farben, an Kraft und Ausdruck doch weit überlegen.

Ein schwerer Irrtum vollends ist es, den deutschen Komponisten Wolf-Ferrari als Muster vorzuhalten. Wer etwas s a g e n will, bedarf einer andern Sprache, als wer bloss plaudern möchte; eine poetische Schilderung ist etwas anderes als ein Feuilleton. In Ausnahmefällen, und wo — wie hier — keine tieferen Empfindungen berührt werden, mag man sich bei dieser reduzierten Besetzung genügen lassen. Es gibt ja auch Gedichte mit Vermeidung gewisser Buchstaben. Warum nicht auch Orchester mit Vermeidung gewisser Instrumente? Nur zur R e g e l soll man dergleichen Experimente niemals erheben wollen. Unserm deutschen Stil und Musikgefühle entspricht nun einmal die reich verzweigte Polyphonie, wir sind nun einmal in unserm ganzen

Wesen schwerblütiger als der Welsche und spielen einfach Maskerade, wenn wir unsere Phantasie in das lüftige instrumentale Gewand eines Rossini stecken. Die deutsche Musik geht nicht in Musselin, sie muss sich eben nach dem Klima unseres Landes tragen.

VITTORIO ARIMONDI

Ein Intermezzo im Zwischenakt der „Jüdin"
(25. März 1902)

„Nun, was sagen Sie zu unserm Arimondi?" fragte mich eine liebenswürdige Dame nach dem ersten Akt. „Göttlich, nicht wahr? Diese Stimme, diese Figur! Und überhaupt schon der Name: Arimondi. Wie voll das klingt! Sagen Sie, was Sie wollen, aber so ein echter Italiener —"

„Pardon, meine Gnädigste, wagte ich einzufallen, über das Italienische liesse sich streiten. Die Ahnen Ihres Basso divino sassen in grauer Vorzeit in der Gegend von Hamburg, zogen dann im 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung als tapfere Langobarden nach Böhmen und folgten schliesslich ihrem König Alboin nach dem Land, wo die Zitronen blühen."

„Ja, davon stand ja noch gar nichts in der Zeitung. Woher haben Sie denn diese genealogischen Daten?"

„Hm, aus dem Namen, Verehrteste! Der ist gut langobardisch und hiess in der klangreichen Sprache unserer Vorfahren Harimund, neuhochdeutsch Hermund, d. h. der Schützer des Heeres. Die Bedeutung der Silbe „mund" können Sie ja aus

dem Worte Vormund noch erkennen. Die Eltern, die dem Kinde solchen Namen gaben, glaubten, es werde dereinst ein wackerer Degen und der Hort seines Volkes werden."

„Ich verstehe. Und Sie meinen wohl: dass unter allen italienischen Gästen gerade Arimondi so rasch Sympathien und Popularität beim deutschen Publikum gewann — sehen Sie nur das ausverkaufte Haus! — daran sei seine germanische Abkunft schuld?"

„Sehr wahrscheinlich. Uns ist doch nichts fürchterlicher als ein echt italienischer Tenor. Aber das Martialische, Reckenhafte unseres Arimondi dünkt uns durchaus nicht fremd, wir fühlen uns ihm verwandt und unsere Herzen schlagen ihm zu. So kommt ein bisschen Philologie recht gut zu statten, um den letzten Grund künstlerischer Eindrücke zu erklären."

„Ganz zu erklären?"

„Jedenfalls zum Teile. Gewiss hat der langobardische Ahn' unseres Gastes ihm des Basses Grundgewalt vererbt. Gar furchtbar muss dessen Schlachtruf im Schlachtgetümmel wider die Heruler gedonnert haben. Aber dann vermischte sich das deutsche Blut mit wälschem —

„Sie zielen auf die schwarzen Haare?"

„Nur nebenbei. Aber beachten Sie die innere Harmonie, die der massige germanische Grundstoff durch den romanischen Einfluss gewonnen hat. Wie in den Gliedern, in den Geberden, in dem Organe

zwar die heroische Wucht geblieben, aber die Schwerfälligkeit entschwunden ist. Wie die unwillkürliche Grazie, die Ebenmässigkeit des Romanen den ganzen Künstler beherrscht . . .“

„Mich freut es, Doktor, dass Sie auch ein begeisterter Arimondianer sind.“

„O, nicht so unbedingt, Gnädige.“

„Wie? Ist er nicht die Vollkommenheit selbst?“

„Vielleicht ebendeswegen. Er ist mir zu vollkommen. Ich möchte geradezu das Sprichwort ummodeln und sagen:

An nichts ist schwerer sich gewöhnen
Als an eine Reihe von schönen Tönen.“

„Nun, das sind Paradoxe. Sie wollen doch den garstigen Tönen kein Loblied singen? Ich wenigstens danke für eine solche Aesthetik.“

„Verstehen Sie mich recht. Mich verblüfft Arimondi, wenn er zu singen beginnt, aber auf die Dauer fühl’ ich etwas wie Unbehagen. Dieser herrliche Singapparat funktioniert mir zu unfehlbar. Jeder Ton so schön wie der andere. Kein Fürchten, kein Hoffen, dass etwas misslinge oder gelinge. Völlige Gewissheit um und um. Und das könnte einen — langweilen auf die Dauer.“

„Gehen Sie, Sie Frevler,“ schmollte sie.

„Ich bitte um mildernde Umstände. Dieser Kardinal in der heutigen Oper bietet so wenig technische Schwierigkeiten, dass man die Rolle gewöhnlich für Debüts angehender Bassisten ausersieht, die hier schönes Material bequem entwickeln

können und ihre Schwächen nicht blosszustellen brauchen. Auch Arimondi vermag hier nichts anderes einzusetzen, als sein herrliches Organ und die imposante Persönlichkeit. Geistige Elemente herauszuarbeiten, feine dynamische Schattierungen und psychologische Beseelung des Vortrags — zu alledem bietet die Partie nur wenig Gelegenheit. Die Mittätigkeit der Phantasie wird überflüssig. Man soll nichts als ruhig, ohne Spannung geniessen. Dieses passive Ohrenphäakentum, das den Damen so sehr gefällt —"

„Keine Anzüglichkeiten, Doktor."

„Kurzum: im Genuss verschmacht ich nach Begierde. Ich werde nervös vor Befriedigung."

„Ja, so seid Ihr, Modernen! Wenn etwas unfertig ist, seid Ihr entrüstet und das Vollendete ist euch auch nicht recht. Sie sind heute abscheulich!"

Ich wollte mich gründlich verteidigen. Da ertönte das Glockenzeichen und schnitt unsere Diskussion im besten Zuge ab.

LA CABRERA

Musikdrama in einem Akt von Henri Cain
Musik von GABRIEL DUPONT

MANUEL MENENDEZ

Lyrisches Drama in einem Aufzuge von V. Bianchi u. A. Aniie
Musik von LORENZO FILIASI
(2. November 1905)

„Je preiser ein Werk gekrönt wird, desto durcher fällt es“ pflegt man in deutschen Landen dem witzigen alten Hellmesberger nachzusprechen. Wir hegen ein tiefeingewurzeltes Misstrauen gegen alle Prämien in der Kunst. In den romanischen Ländern ist das anders. Da weiss man Preise höher zu respektieren. Man glaubt den Preisen. Und seltsam! Die Deutschen, die in jedem heimischen Preis, der einem der Ihrigen zugestossen ist, nichts als die Bestätigung tüchtiger Mittelmässigkeit erblicken, erliegen bisweilen der Suggestion eines italienischen oder französischen Preisgerichtes. Die „Cavalleria“ hat auf diesem Wege die Welt erobert. Warum soll die „Cabrera“ nicht die gleiche Karriere machen? Für die nötige Sensation hatte das Schicksal oder der Verlag Sonzogno ausreichend gesorgt. Der Komponist war so — fast möchte man sagen so glücklich, kurz vor der Premiere zu erkranken.

Gleich hiess es schon: er ringe mit dem Tode. Alle Blätter brachten beunruhigende Nachrichten. Und den Beifall des Aufführungstages spornte darum das prickelnde Gefühl: ob ihn die Kunde des Erfolges noch am Leben trifft? Aber der Erfolg war seine Rettung, Herr Dupont wurde gesund und seine Oper wurde sogleich von mehreren grossen deutschen Bühnen erworben. Man konnte doch nicht wissen ... Und da die Oper nicht den Abend füllte, nahm man vom selben Verleger ein zweites Preisoperchen gleichsam als Zuwage gern gleich mit dazu. Sonzogno schmunzelte. Der „Preis" hatte seine Schuldigkeit getan und seine Nouveautés konnten „gehen".

Auch wir Prager haben die beiden Werkchen nun kennen gelernt. Sie sind echte Früchte des romanischen Verismo. Bei Preisopern darf man ja den Inhalt sagen, und so sei denn nicht verschwiegen, dass die Cabrera eine spanische Ziegenhirtin ist, die den Matrosen Pedrito liebt, und, wie das so vorkommt, als der Matrose zum Feldzug einberufen wurde und einige Jahre ausbleibt, einem andern jungen Mann namens Cheppa gefällig ist. Als das Verhältnis Konsequenzen hat, zieht sich der junge Mann zurück und der wieder heimgekehrte Pedrito findet die ganze Bescherung. Da er von dem „verlornen Mädchen" nichts wissen will, flieht die an Leib und Seele gebrochene Cabrera mit ihrem Kinde ins Gebirge. Das zweite Bild zeigt uns ihren Verführer beim Zechgelage. Pedrito kommt hinzu und wird gegen Cheppa so ausfällig, dass jener feige

das Feld räumt. Pedrito ist Herr der Situation und flüchtet, um sein Leid zu vergessen, an den Busen einer Weinflasche. Wie er aus dem Wirtshaus heimtorkelt, trifft er die Cabrera, und als er erfährt, das Kind sei den Entbehrungen des Gebirgsklimas erlegen, erwachen seine alten Gefühle und die alte Intimität. Die beiden könnten sogar noch Hochzeit machen, wenn die Wettbewerbsvorschriften mehr als einen Akt gestatteten. Die Cabrera stirbt urplötzlich, nachdem sie in ihrem Schlussgesange noch die beruhigendsten Proben einer intakten Lungenbeschaffenheit abgelegt hat, in Pedritos Armen. Poetisch ist diese Geschichte gerade nicht, interessant noch weniger. Das ist der Fluch der tragischen Einakter. Sie haben keine Zeit, uns die Personen, die sie uns vorführen, so vertraut werden zu lassen, dass wir mit ihnen leben und leiden. Wer hat nicht schon bemerkt, wie matt die Wiedergabe eines geistvollen Vortrages in der Zeitung wirkt, wenn sie nur einen Auszug der Haupt- und Schlagsätze gibt. Was da lebendig aus einer geschlossenen Gedankengruppe hervorwuchs und mit dieser zusammen Eindruck machte, verliert durch die Isolierung. Ebenso geht es bei diesen Mordoperetten, die eigentlich nur letzte Akte einer langen Tragödie sind. Die schönsten Aeusserungen darin sind wie Blüten ohne Stengel. Ja, uns verstimmt die aufdringliche Eiligkeit, womit diese Leute uns nach wenigen Minuten der Bekanntschaft schon zu Zeugen ihrer innersten Gemütskrämpfe machen. Duponts Musik kann mit

ihrer ganz aparten (jungfranzösischen) Harmonik, mit ihrem Nuancenreichtum in schwebenden Stimmungen, mit ihrer meisterhaften Instrumentation Interesse bei Musikern erregen. Beim grossen Publikum muss der Mangel an melodischer Erfindung das Aufkommen eines regeren Anteils vereiteln. Auch an fortreissendem Temperament scheint es zu fehlen, mit Ausnahme des ordinären, aber rassigen, in das grelle Kolorit südländischer Volksmusik getauchten Tanzes, der das zweite Bild eröffnet. Hier versagte allerdings unser Ballett. Es verhielt sich zum Orchester etwa wie — sagen wir: Krondorfer Sauerbrunn zu dem Chacoliwein, den der Chor der Zecher rühmt.

Auf die unglückliche Cabrera folgte „Manuel Menendez". Auch hier Verismo, aber historisch ins Jahr 1600 projiziert. Wir sind in Sevilla, wo Menendez als Dichter und Held gefeiert ist. Er liebt die Blumenverkäuferin Fermina, ist aber schrecklich eifersüchtig. Das benutzen lustige Studenten, um ihn zu verulken, indem sie ihm Zettel mit Warnungen vor der Untreue seines Mädchens zustecken. Als dann Fermina so unvorsichtig ist, sich auf einem Geschäftsgang nicht von ihm begleiten zu lassen, schlägt Menendez Eifersucht in hellen Flammen auf. Er lässt sich hinreissen, an Ferminas Haustür eine Tafel anzunageln mit der Inschrift, dass Fermina eine käufliche Dirne sei. Bei der Heimkehr findet die grundlos so Beschimpfte die Tafel vor und will

nun von Menendez nichts mehr wissen. Alles Bitten, alle Reue ist vergebens. Was tut der temperamentvolle Liebhaber? Statt ihr etwa die Hand, welche die bösen Worte geschrieben, vor dem Altare zu reichen, haut er sie sich zur Sühne ab und verblutet. Tableau. Was hilft nun der guten Fermina die Leiche und der Stummel? Zu dieser höchst albernen Geschichte hat Filiasi eine stark opernhafte Musik geschrieben, der es an Kraft und Schmiss nicht fehlt, die sogar ein sehr lebhaftes Ensemble (euphemistisch für: Durcheinandergekreisch) aufweist und sich in effektvollen Soli und Massenwirkungen gefällt. Die melodische Invention ist aber eine recht mässige, die Mache herrscht vor und eine wüste Scheinpolyphonie zeigt, wie gründlich man in Italien Wagner missversteht. Bei diesem hat im Orchester eben jedes obligate Instrument etwas zur Sache zu sagen; bei den modernen Italienern schwatzen die Instrumente alles mögliche drein, mag es zur Sache gehören oder nicht, mag es den Ausdruck des Hauptgedankens steigern oder nicht. Die Oper wurde vom Publikum zwar etwas besser aufgenommen als die „Cabrera“, doch bedeutete das gewiss nicht die Anerkennung eines höheren Kunstwertes, sondern bloss des Vorhandenseins dankbarer Partien.

Resumé: wenn die beiden Komponisten auch Talent besitzen und in ihren Vaterländern mit Recht ein freundliches Entgegenkommen finden, so lag gar kein Grund vor, sie über die Alpen zu schleppen.

Fremde Opern haben auf deutschen Bühnen nur dann eine Berechtigung, wenn sie Schlager sind, denn ich kann bequem zwei Dutzend neuerer deutscher Opern nennen, womit unsere Bühne mindestens so viel Erfolg erzielt hätte, wie mit den beiden Preiswerken. Wozu unser Geld Herrn Sonzogno zutragen? Wie verhalten sich denn die Franzosen und Italiener? Kümmern sie sich im geringsten um die zeitgenössische deutsche Produktion? Je nun, die Hauptschuld tragen gewiss jene zu den italienischen Premieren gereisten deutschen Berichterstatter, die unter der Suggestion der fremden Umgebung und des südlichen Effektes ihre Erfolgsberichte gar zu enthusiastisch färben und die deutschen Bühnen veranlassen, sich des vermeintlichen Schlagers rasch zu versichern. Trau, schau, wem!

IM TIEFLAND

Oper in drei Akten von Rudolf Lothar
Musik von EUGEN d'ALBERT
(Uraufführung am 15. November 1903)

„Ins Tiefland gehst du?"

Eugen d'Albert ist einer der wenigen deutschen Komponisten der Gegenwart, deren Schaffen in die Zukunft der Oper weist. Ihm gab die Norne „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt", er hat uns diesmal mit einem Werk überrascht, das die gewohnten Gleise völlig verlässt, worin der Künstler auf neuen Wegen wandelt, und die, einmal versuchsweise betreten, mag man die Richtung selbst nun billigen oder nicht, jedenfalls zur Klärung des Urteils über gewisse brennende Fragen der modernen Tondramatik führen müssen. Nachdem er in der „Abreise" ein Meisterwerk des feinen musikalischen Konversationsstückes uns geschenkt, im „Kain" mythische Klänge der Urzeit heraufbeschworen und im „Improvisator" die Akzente der Historie eingefangen hat, sucht er jetzt, dem Zuge unserer Zeit folgend, ein wahrer Preteus, die Fühlung mit dem wirklichen Leben.

Das Sujet bildet ein Stoff, den der Dramatiker Guivera aus dem Sumpfe des hispanischen Volkslebens geholt hat. Im Mittelpunkt steht die Ver-

heiratung Marthas, der Maitresse des Grundherrn Sebastiano, den die Verhältnisse nötigen, eine reiche Ehe zu schliessen und sein Liebchen beiseite zu schaffen, mit dem braven ahnungslosen, zu diesem Zweck aus seinen Bergen ins Tiefland gelockten Hirtenburschen Pedro. Allein die im Grunde gute Charakteranlage der Gatten führt sie zur Verständigung und sie entfliehen, nachdem Sebastiano, der seine Ansprüche auf Martha nicht preisgeben will, von Pedro erwürgt worden ist, in die freie Höhenluft der Pyrenäen.

Das Buch selbst verfasste der Wiener Schriftsteller Rudolf L o t h a r. Es könnte eigentlich recht gut auch o h n e Musik aufgeführt werden und braucht die Musik nur insofern, als es ohne sie allzu brutal und abstossend wirken müsste. Immerhin fällt es auf, die Tonkunst hier gewissermassen zur Abschwächung, statt zur Verstärkung des Ausdruckes herangezogen zu sehen. Im übrigen scheint sich Lothar die neuitalienischen Veristen zum Vorbild erkoren zu haben. Eine erregte Handlung, die mit Verführung und Betrug anfängt, mit dem Ehebruch spielt und mit Totschlag endigt; eine absichtliche Nüchternheit der Diktion, die nur streckenweise zur gehobenen poetischen Sprache sich aufschwingt; Verse, die mehr oder weniger rhythmische Prosa sind; kaum da und dort ein schüchterner Reim, der selten zu einem Mittel des Ausdrucks aufblüht; ein kunstloses Satzgefüge, das sich vom Komponisten beliebig zerpflücken lässt: — d a s sind die kenn-

zeichnenden Merkmale der Schule Illicas. Lothar will überall den literarischen Anstand wahren und alles motivieren, was volle Anerkennung verdient, obwohl er, als Neuling im Opernfach, sich zum Motivieren Zeit gönnt an Stellen, worüber die Musik rasch hinwegkommen möchte. Wogegen er dann andernorts mit der Erklärung zureichender Gründe knausert. Wie kann sich Pedro statt mit drei Schritten die Ursache des verdächtigen Lichtes in der Kammer zu erkunden, bei Marthas Worten, er habe geträumt, beruhigen? Warum erweckt dies so leicht abgetane Licht am Morgen plötzlich wieder seinen Argwohn? Was veranlasst den Brautvater Sebastianos, die Verlobung wieder aufzuheben, da er doch selbst verlangt hat, das Aergernis müsse durch Marthas Heirat aus der Welt verschwinden? Mit solchen Fragen könnte man Lothar ziemlich in die Enge treiben, ohne ihn matt zu setzen, weil der Opernfreund eben jede Motivierung gelten lässt, froh, dass man ihn überhaupt einer solchen würdigt. Nicht glücklich ist die lange, nicht sehr interessante Erzählung vom Kampfe mit dem Wolf in einem Momente, wo die Handlung vorwärts drängt, aber im übrigen verrät die Führung der Szenen eine sehr geschickte Hand, die freilich das Unsympathische des Guiveraschen Stoffes nicht mildern konnte. Denn dieser Stoff regt an und auf, aber es fehlt die ästhetische Lust an seinen Vorgängen. Sie stellen auch an die Nerven des Publikums zuweilen eine harte Zumutung.

Immerhin: wir sind ja keine Schwächlinge, die keinen Choc von der Bühne her vertragen. Und dann soll ja die hinzutretende Musik die Abscheulichkeit des dichterischen Vorwurfs mildern. Da Lothar ihm ein „fertiges" Stück geliefert hat, blieb Eugen d'Albert nicht viel mehr übrig, als den einzelnen Szenen die rechte Gemütsresonanz zu geben und das hat er, der geniale Stimmungskünstler, der er ist, mit feinstem Takt auch getan. Es wird im ganzen Bereiche der Opernwelt wenige Szenen geben, wo der Zauber der Stimmung den Hörer so sicher in Bann schlägt, wie gleich eingangs in der Nacht auf der Hochalp der Pyrenäen, mit der einsam klagenden Klarinette. Und der Schluss des ersten Aktes hat eine solche Stimmungskraft, dass sie alle Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit der Situation verschwinden lässt.

Der Ruf nach „Einfachheit" ist heute allgemein im ganzen Bereiche des Opernwesens. Denn mit der Fähigkeit unserer Tonmeister, polyphon, in mehreren selbständigen Stimmen zu d e n k e n, hat die Entwicklung des polyphonen H ö r e n s im Publikum nicht gleichen Schritt gehalten. Das: „Zurück zur Homophonie!" drängte sich d'Albert um so gebieterischer auf, als er ja Lothars D r a m a vor allem sprechen lassen, es nicht durch allzu reiches musikalisches Umkleiden in seinem Eindruck schmälern wollte. Indem er sich so auf die Untermalung des Textes beschränkte, verfiel der Komponist auf den Gedanken, mit dem Wagnerschen Grundsatz zu

brechen, der das Orchester zum symphonischen Spiegelbilde des dramatischen Verlaufs machte. In der modernen Oper kann keine Stecknadel zu Boden fallen, ohne dass das Orchester davon Notiz nimmt. Kein Umschwung der Stimmung kann sich vollziehen, keine leise Regung im Herzen der Helden keimen, ohne dass die Instrumente sie mitmachen oder verraten. Diesen hundertfältigen, keinen Takt aussetzenden Absichten des orchestralen Kommentars zu folgen, erheischt eine angestrengte Aufmerksamkeit, und davon will d'Albert das Publikum entlasten. Er verzichtete also auf die Polyphonie, auf die Illustration der Handlung, auf die nach höchster Deutlichkeit strebende Charakteristik der modernen deutschen Schule. Während alles um ihn her nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks zielte, entdeckte er den Vorteil, den der Komponist aus der Mehrdeutigkeit der Musik ziehen kann. Ganz die nämliche, herrlich ausladende Melodie begleitet die letzten Vorbereitungen zum Kirchgang, die Rückkunft des Brautzuges, die erste Hausfrautätigkeit Marthas am Kochherde, von dem sie Pedro zur entscheidenden Auseinandersetzung abruft. Zu Beginn des zweiten Aktes wiederholt das Orchester eine leidenschaftlich aufsteigende und in Schwermut zurücksinkende Phrase immer wieder, in der nämlichen Tonart, und Nuri und Pedro singen auf diese oder zu dieser Melodie so verschiedene Dinge, wie: „Ich stricke dir hier eine schöne Jacke“ und „Lass sein mein Kind, ich werde sie nicht tragen“,

und „Ich muss, ich muss, ich bleib nicht länger hier“ und „sie (die Leute) sagen alle: ach der arme Pedro“ u. dgl. m. Warum ruft das nur bei Wenigen alsbald Widerspruch wach? Weil dem Opernbesucher zumeist ein gewisser Stimmungsnebel genügt. Weil sein Gefallen nicht auf der liebevollen Ausführung des Details beruht, das ihn fürs erste sogar eher verwirrt als eine Quelle des Genusses für ihn wird. Die moderne Schule will dem Hörer eine ganz bestimmte Vorstellung suggerieren, ihr Orchester drückt die Szene, die Empfindungen der handelnden Personen aus; das d'Albertsche fühlt mit dem Publikum, regt durch die Töne seine Phantasie an, ohne sie streng zu binden. Die moderne Musik ist von der Bühne, die d'Albertsche vom Parquet aus konzipiert. Jene ist ein organischer Bestandteil, ein eng verknüpftes Ausdrucksmittel des Dramas; diese ein klingender Teppich, auf dem das Theaterstück sich abspielt.

Aber noch in einem anderen Punkte schlägt d'Albert dem von unseren grossen Meistern vorgezeichneten Entwicklungsgange der Musik ein Schnippchen. Er, der die Polyphonie, die Orchestermalerei, den symphonischen Aufbau, den Sprachgesang in so vielen Werken gemeistert hat, braucht keine Missdeutung zu fürchten, wenn er jetzt wie zur Homophonie und zur blossen Stimmungsmusik, auch zur formelhaften Rezitation sich wendet. Nicht als ob da und dort die Rede zu keinen treffend deklamierten Phrasen sich erhübe. Aber doch be-

gegnet man oft genug einem Abplappern des Textes auf einen Ton, was wieder an die Praxis der italienischen Veristen mahnt. Vermutlich leitet beide derselbe Grund: die Beschaffenheit ihrer wortreichen, mehr literarisch als musikalisch konzipierten Bücher, die eine andere Behandlung kaum vertragen. Im modernen Stil komponiert, würde „Tiefland" solange dauern, wie die „Götterdämmerung" (mit der es einen technischen Uebelstand, die unmittelbare Verbindung eines szenischen Vorspiels mit einem ausgedehnten ersten Akte teilt). Ich bin gegen dieses Prinzip, weil es dem Geist der deutschen Sprache widerstreitet und hier in „Tiefland" nur mit Rücksicht auf den romanischen Stoff hingehen kann. Aber ich verkenne nicht den Wert der Lektion, die uns d'Albert erteilt, indem er einmal aus der hochgespannten Redeweise der Moderne in das Tiefland einer massvolleren Deklamation hinabführt. Die Ueberspitzung des deklamatorischen Ausdruckes, der sich nicht mehr Sachs und Evchen sondern fast schon Beckmessers Gekeif zum Muster nimmt, die allzu scharfe Drastik, welche die Noten des Singparts „wie erhitzte Flöhe" in den heikelsten Intervallen auf- und niederspringen lässt, verträgt gewiss eine Einschränkung. D'Alberts Rezitativ taugt nichts im bewegten Dialog, ist aber sehr brauchbar für gehaltene Aeusserungen, für kurze Monologe und bewährt sich ausgezeichnet z. B. in der Erzählung Marthas von ihrem Schicksal. Man denke, wie theatralisch das im effektvollen Sprachgesang

ausgefallen wäre, wogegen bei d'Albert das Larmoyante, Gedrückte, das die Situation verlangt, überaus lebenswahr wirkt. Schade nur, dass die grosse Ausdehnung diesen Vorzug wieder aufhebt. Das anfangs so reizvolle chromatische Terzengewimmer wird schliesslich unerträglich monoton.

Wie in allen seinen Werken ist d'Albert auch im „Tiefland" um schöne musikalische Einfälle nicht verlegen, und sehr wenige Zeitgenossen verfügen über einen so gesunden melodischen Quell. Welch hinreissenden Schwung hat das Melos der Bergheimat, wie zart empfunden ist die in Triolen sich abwärts neigende Geigenphrase in der Hochzeitsnacht, wie prachtvoll gesteigert sind die beiden Liebeszenen zwischen Pedro und Martha, wie kernfrisch die Einleitung zum dritten Akte. Wie unheimlich versinnlicht das Leitmotiv des Wolfs das leise Heranschleichen des „grauen Räubers"! Dagegen bilden die geschlossenen Nummern Nuris, dieser auch vom Librettisten verzeichneten Kindergestalt, just nicht die starken Stellen der Partitur. Hier hätte d'Albert der Melodist entschieden doch mehr Farbe bekennen sollen. An Farbe selbst fehlt es ihm wahrlich nicht, denn er versteht es nicht bloss wundervoll zu kolorieren, sondern das Kolorit genial als Ausdrucksmittel zu benutzen. Seinem bestrickenden Reiz verschliesst sich wohl kein Ohr, und dabei wird das blühende, duftatmende und glanzausstrahlende Klangleben des Orchesters niemals aufdringlich, stechend oder betäubend. Obendrein zeigt die

Musik, was die Sprache des Textes zu vermeiden scheint: Lokalton. An das übliche „Operettenspanisch“ darf man allerdings nicht denken.

Fassen wir zusammen. Indem d'Albert die Bayreuther Charybde vermeiden wollte, fiel er in die Scylla des Verismo. Er wollte einfach sein und wurde manchmal primitiv. Und wenn man seine skizzenhafte Methode, welche die „obstinate Melodie“ an Stelle der thematischen Arbeit, das Rezitieren auf einem Ton an Stelle einer deutschen Gesangsprache setzt und, statt die Handlung zu verdeutlichen, bloss „der dunklen Gefühle Gewalt“ in der Brust des Hörers auslöst, auch in diesem Falle als durch die Beschaffenheit des Textbuches gerechtfertigt erscheinen lässt, so wünschte ich doch nicht, dass sie Nachahmung finde. Und bei d'Albert, der mit jedem neuen Werke als ein anderer erscheint, ist die Gefahr eines Festrennens in der hier eingeschlagenen Richtung glücklicherweise ausgeschlossen. Geben wir zu: „im Tiefland müss' es so sein,“ so betonen wir doch mit allem Nachdruck, dass die Polyphonie, die psychologische Variation der Motive, der Sprechgesang, die geschlossene Melodie, die thematisch aufgebaute Szene noch lange nicht abgedankt hat und möchten Meister d'Albert für seine nächste Schöpfung ein Sujet wünschen, woraus die Anwendung der eben genannten Mittel sich organisch ergibt und das ihm erlaubt, seinen melodischen Reichtum zuweilen in geschlossenen Singstücken zu kristallisieren. Das

Schöne und Bedeutende der Tiefland-Musik d'Alberts wird wohl auch an vielen anderen Bühnen Anerkennung finden. Die interessanten Schlaglichter aber, die sie auf die Technik und auf die Entwicklung der modernen Oper wirft, werden überall die Musiker zum Nachdenken anregen und damit die Einsicht in das Wesen der dramatischen Tonkunst befördern.

FLAUTO SOLO

Musikalisches Lustspiel in einem Aufzuge
von Hans v. Wolzogen
Musik von EUGEN D'ALBERT
(Uraufführung am 13. November 1905)

Dieser Tag wird im Ehrenbuche unseres deutschen Theaters mit einem roten Sternchen verzeichnet sein. Er hat uns wieder einmal die Uraufführung eines Opernwerkes gebracht, das seines Weges über die Bühnen gewiss sein darf und hat aller Welt gezeigt, dass die deutsche Kunst in Prag kein verlorener, sondern ein noch sehr aktiver Posten unseres Volkstums ist. Die nationale Note schlägt ja auch Hans von Wolzogens reizende Dichtung an. Nicht mit dem Tone des Fanatikers, der alles Vaterländische blind glorifiziert, sondern mit der Stimme der Liebe, die von den ersten, noch gar schwachen Regungen des nationalen Geisteslebens mit — ich möchte sagen pietätvollem Humor spricht.

Versetzen wir uns in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts nach Preussen, nach Berlin, unter das strenge Regiment Friedrich Wilhelms I., des Sparkönigs. Eine spartanische Zeit! Keine kunstfrohe Zeit! Eine Zeit, welche keine andere als sittliche Ideale kennt und kein höheres als das

Ideal der Pflicht. Eine Zeit, die man der märkischen Sandheide vergleichen möchte, die kein grünes Reis der Poesie verschönte, und die doch der Mutterschoss all der altpreussischen Pflichttreue und bedürfnislosen Tüchtigkeit geworden ist, die zuletzt das Deutsche Reich geschaffen haben. Aber wie gesagt: keine kunstfrohe Zeit, und der König selbst war es, der ihr die Signatur aufdrückte. In den gangbaren Geschichtsbüchern liest man nur, dass Wilhelm I. ein rauher Soldatenvater gewesen sei, und gewiss klang ihm der stramme Gleichtritt seiner Grenadiere lieblicher im Ohr, als der schwebende Rhythmus der Grazien und Musen. Allein die neue Forschung hat hinter der ersten Schale einen edlen, guten und weisen Kern entdeckt, und so ist es dieser, in all seiner Schlichtheit und Kurzangebundenheit bedeutende Fürst, der mit Recht im Mittelpunkte unserer Oper steht. Neben ihm sein getreuer Kapellmeister, der baumlange Pepusch, der die Hoboisten der Potsdamer Garde dirigiert, Militärmärsche komponiert und dem derben musikalischen Geschmack seines Herrn auch sonst in jedem Stück entgegenkommt. Während überall an deutschen Höfen wälsches und französisches Virtuosentum herrscht, lässt sich der König von Preussen in seinem Tabakskollegium, wenn er besonders guter Laune ist, eine musikalische Schnurre seines Kapellmeisters Pepusch vorspielen, den sogenannten Schweinekanon. Ein Musikstück für 6 Fagotte, die als porco primo, porco secondo usf. bezeichnet

waren. Das ist historisch. König Friedrich Wilhelm I., der bei Händelschen Musikstücken still einzunicken pflegte, hatte seinen Gefallen am kräftigen deutschen Spass und schüttelte sich jedesmal vor Lachen, wenn die „Grunzerei" der Fagotte losging.

Aber siehe da, in einem Winkel dieses rauhen, klobigen, kriegerischen Bodens spriesst mit einemmale grüner Rasen. Ganz schüchtern und heimlich. Der Kronprinz selber hegt ihn, und im Gegensatz zu dem barbarischen Kunstsinn seines Vaters findet alle musikalische Kultur des Südens und Westens bei ihm Eingang. Seit er im Jahre 1728 bei einem Besuch in Dresden die dortige Oper, seit er dort Quantz, den Flötenspieler, gehört, empfindet er in der Heimat musikalische Oede, betreibt mit Eifer das Flötenspiel und lässt sich insgeheim fremde Künstler ins Schloss kommen. Mit Unwillen sieht der Vater diese Passion wachsen. Im Innern des Schlosses gibt es furchbare Kämpfe. Schliesslich wird der Prinz, der spätere Friedrich der Grosse in Haft genommen und seine Flöte konfisziert. Aber auf dem Höhepunkte des Konfliktes erfolgt 1732 auch die Lösung, die Aussöhnung mit dem Vater. Der König ausserstande, die musikalischen Neigungen seines Sohnes zu brechen, lässt ihn gewähren und besucht gelegentlich selbst einen Musikabend des Prinzen auf Schloss Rheinsberg.

In diese Zeit nun führt uns des Dichters Hand, indem sie den Ernst der Historie liebevoll ins Heitere

wendet. Der Kampf zwischen Vater und Sohn ist vorbei, aber der Gegensatz beider noch nicht in gegenseitige Achtung und Liebe überwunden. Ohne Wissen und in Abwesenheit des Königs hat sich der Prinz eine Gesellschaft eingeladen, vor welcher zwei aus Italien verschriebene wälsche Virtuosen sich produzieren sollen. Maestro Emanuele ist ein Echter. Seine schmeichelnde Kantate auf Friedrich („Principe biondo, fiore del mondo) ist ein Ausbund gezierter italienischer Melodik. Aber die glänzende Primadonna Peppina, die er liebt, entpuppt sich vor unseren Ohren als eine unverfälschte, hantige Tirolerin, die ihre brillante Gesangskunst jeden Augenblick mit urwüchsigster alpiner Volkstümlichkeit vertauschen kann. Wie ein Wirbelwind fährt die fesche Peppi unter die steifen, ehrbaren norddeutschen Gestalten, den langen Pepusch hat sie sogleich behext, und selbst der strenge König kann dem Teufelsmädel auf die Länge nicht böse sein. Eros der Allsieger fliegt ihren G'stanzeln und Jodlern hinterdrein, und ihre schliessliche Verlobung mit Pepusch deutet mit greifbarer Sinnfälligkeit auf die nahe künstlerische Vermählung nord- und süddeutschen Wesens.

Ja, aber der d r a m a t i s c h e Konflikt — wo bleibt der? Der ergibt sich daraus, dass der Prinz dem biedern Pepusch, um ihn blosszustellen, anbefiehlt, in seinem Hauskonzert — den Schweinekanon zu spielen. Er gehorcht dem Auftrag, aber er wahrt auch die Ehre der deutschen Kunst, in-

dem er Maestro Emanueles Preislied auf Friedrich kunstvoll mit seinem Kanon kontrapungiert und den Kronprinzen in die fatale Situation versetzt, zu den sechs, die Schweine repräsentierenden Fagotten das „Ferkelchen", das Flauto solo zu blasen. So endet alles im Guten. Pepusch hat gezeigt, dass er ein ganzer Kerl ist und bekommt seine lustige Peppina. Dem Prinzen aber stellt der König selbst ein Ehrenzeugnis aus, das die Versöhnung besiegelt:

„Ein Kerl der frisch „vom Blade", was drunten kraucht und grunzt
Auf eignem Instrument so meisterlich regiert,
Der lernt wohl auch am End die schwere Meisterkunst
Wie auf der Fürsten-Flöte man richtig musizieret.
Attention, Messieurs! Da steht mein lieber Sohn,
Der wird noch — weiss der Deibel — Virtuos auf seinem Thron

Aber — sapperment! Was ist das? Auf dem Theaterzettel und im Textbuche steht doch nichts von Friedrich Wilhelm und Friedrich dem Grossen, sondern nur vom Fürsten Eberhard und vom Prinzen Ferdinand. Natürlich. Der Dichter Hans von Wolzogen hat sich als preussischer Aristokrat gescheut, seine verewigten Souveräne auf die Bühne zu bringen. Sei's darum. Die Decknamen sind durchsichtig genug und es bedarf keines weit hergeholten Dietrichs, um die historischen Schlösser aufspringen zu lassen von diesem „Schlüssel-Libretto". Vielleicht ging es dem Poeten auch wider den Strich, das wahrhaft grausame Vorgehen des historischen Königs gegen seinen Sohn ins Lustspielmögliche zu mildern.

Aus diesem Werk weht deutscher Kunstgeist, der selbst dem Scherz eine ernste Perspektive zu geben weiss, der nicht als Buffo blosse Kapriolen schlägt. Das heitere Spiel, voll Witz und Laune, versetzt uns in jene heitere Stimmung, die nicht mit breitem Lachen losplatzt, nicht anzüglich nach rechts und links mit den Augen zwinkert, sondern still vor sich hinlächelnd den warmen Sonnenschein der Kunst auf sich wirken lässt. Etwas zu breit ist Wolzogen der Dialog geraten. Im Eifer seiner sprühenden Poeterei vergisst er, wo er die Intrigue spinnt, wohl zuweilen, dass diese Verse gesungen werden müssen, in der Aufführung also gerade der feinsten Pointen verlustig gehen. Das Zeitkolorit ist wohl getroffen, nur ganz vereinzelt verliert sich ein Klang von der Pegnitz hinüber an die Spree, wird aber von der vorwaltenden altpreussischen Rokoko-Grundstimmung alsbald wieder aufgesogen. Die Charakterisierung des Fürsten, des Pepusch und des Prinzen ist gelungen. Nicht so die der Peppina, einer psychologisch unmöglichen Figur, die dafür eine um so dankbarere „Rolle“ hergibt.

Die Musik, die d’Albert zu dieser anmutigen Komödie schrieb, gehört ohne Zweifel zu dem liebenswürdigsten, was die moderne Opernliteratur kennt. Eine grosse Schwierigkeit bot ihm der Dichter freilich dar. Alle diese disparaten preussisch-martialischen, höfisch-galanten, wälsch-virtuosen, tirolerisch-populären Motive unter einen Hut zu bringen, ohne ein buntscheckiges Kunterbunt zu produzieren. Stilmeiern wird er es wohl auch nicht ganz recht ge-

macht haben. Um so freudiger stimme ich seinem vornehmen Sachstil bei, der alle Leute so reden und singen heisst, wie es ihrem Charakter und der Situation gemäss ist, und den jeder Mensch von lebendigem Kunstgefühl von schwächlichem Eklektizismus sogleich unterscheidet. Wir wissen, d'Albert hat nichts von Originalitätsucht an sich. Er komponiert wie er ist. Gesund, kräftig, charmant, voll Gemüt und Humor. Wie entzückend ist doch diese Musik, so reif, so treffend, so graziös und beseelt. Sie fliegt uns nicht mit tönenden Gaukelkünsten an, sie haftet im Ohre und bis in den Traum hinein hat mich die süss tändelnde Weise verfolgt, die das erste Geplauder von Pepusch und Peppina begleitet. In dem sandigen, nüchternen, zeremoniellen Milieu des altpreussischen Hoflebens weiss sein Ohr musikalische Motive zu erlauschen. Schwärmerische Serenaden, zartgestimmte Menuette, urkräftige Militärmärsche, ehrenfeste Kanons, verschnörkelte Arien erklingen ihm, wie sie eben nur er gehört hat, und die unsere Phantasie sogleich in die historische Zeit der Handlung bannen. Und alle diese feingeschliffenen, von süssester Stimmung durchtränkten Stücke sind in ein musikalisches Gewebe versenkt, so leichtgesponnen und dabei so deutsch-gediegen, dass der Musiker mit der Betrachtung des schönen Maschenwerkes kein Ende findet. Schade, dass die eigentliche Pointe, der Schweinekanon, der den Schlager der Oper hätte bilden sollen, auf das grosse Publikum, das den

Witz nicht kapiert, keinen Eindruck macht. Dass d'Albert der dramatischen Kunst keine neuen Wege bahnt, wissen wir längst ebensogut, als dass er die ausgetretenen Bahnen meidet. Er geht eben seinen Weg und er geht ihn so sicher, mit so fröhlichen, festen, elastischen Schritten, dass es eine Freude ist, ihm zuzusehen. Ich habe schon lang an einem Opernwerk kein so reines, ästhetisches Vergnügen gehabt wie an diesem, das ein würdiges Seitenstück zur „Abreise" ist, nur — meiner Meinung nach — intensiver, eindringlicher in der Wirkung wohl als diese. Eine „Richtung" wird man aus Flauto solo wohl nicht heraustheoretisieren können, aber es ist ein Glück, dass wir es haben, denn es gehört zu jenen Werken, die unsere Phantasie bereichern.

DIE KRIEGSGEFANGENE

Oper in zwei Abteilungen nach einem Texte von Emil Schlicht
Musik von KARL GOLDMARK
(3. März 1899.)

Es gibt eine typische Lustspielfigur: der Mann, der immer zu spät kommt. Wer die Entwickelung Meister Goldmarks aufmerksam verfolgt, der findet sie hier ins Tragische gewendet. Goldmark auf der Jagd nach dem Glück, ängstlich jedem Zug der Mode nacheilend und immer gerade dann schon im vollen Zug auf sein Ziel, wenn die ersehnte Gunst der Oeffentlichkeit eben in einer anderen Richtung einlenkt! Als Hugenotten und Tannhäuser noch um den Vorrang im Opernrepertoire kämpften, schrieb er seine „Königin von Saba". Als der „Parsifal" die Musik ins Reich der Mystik wies, kam er mit seinem „Merlin" heraus. Als Humperdincks Märchenspiel über die Bühnen wanderte, klappte er nach mit dem „Heimchen". Und da nun Bungerts „Homerische Welt" neue Hoffnungen auf Erfolge in Griechenopern zu erwecken schien, beeilte er sich ins hellenische Fahrwasser zu kommen. Goldmark ist gewiss ein bedeutender Musiker, doch als Künstler fehlt es ihm an Mut der Initiative. Er traut sich nicht zu erobern, er möchte sich einschmeicheln, aber die launische Volksgunst will auf die Dauer

keinen entgegenkommenden Charmeur, sondern einen Tyrannen. Und Goldmark hat nun einmal keine Herrennatur, wie schon das Verhältnis zu seinen Librettisten zeigt. Nur allzu nachgiebig lässt er sich da die unglaublichsten Machwerke anhängen, sobald sie äusserlich eben ins moderne Genre einschlagen, und verschwendet an ihnen seine beste musikalische Kraft!

Diesmal hat ihm sein besonderer Unstern das Elaborat eines protestantischen Geistlichen in die Hände gespielt. Der würdige Autor nannte sich pseudonymisch „Schlicht", aber irrte dabei im Vokale. Das gottverlassene Textbuch ist nicht so sehr schlicht als — schlecht, ja es gehört wohl zu dem — sagen wir höflich: mindest Gelungenen, was seit Dezennien über deutsche Bühnen ging, und das will schon etwas heissen! Wohlmeinende Freunde haben es als ein „Meisterstück" gepriesen, dass uns der „Dichter" sogleich in medias res führt und die Kenntnis des homerischen Sagenkreises beim Hörer sozusagen voraussetzt. Eine wohlfeile Ausflucht zur Bemäntelung ungeschickter Exposition, da erstens ein Kunstwerk durch sich selbst verständlich sein soll und zweitens ein Theaterpublikum nicht nur aus Leuten besteht, die vom Gymnasium oder sonst woher noch sattelfeste Kenner der Ilias sind. Herr Schlicht beginnt mit der Leichenfeier des Patroklus. Achilles ist trostlos über des Freundes Tod, kein Wort der Teilnahme reicht — wie man zu sagen pflegt — an die Grösse seines Schmerzes. Da hat

Agamemnon einen guten Einfall: „Nicht länger darf ich ihn einsam lassen, dass sein Leben sie hüte“ — cherchez la femme — „muss ich Brisëis, die ich ihm genommen, ihm wiedergeben.“ Die gefühlvolle Majestät nimmt also an, dass der vom Grab seines Busenfreundes kommende Achilles dem Reiz von Damengesellschaft nicht unzugänglich sein und ohne Skrupel in den kalten Bissen von Agamemnons Tafel schnappen werde. Aber der Mann scheint seinen Pappen — pardon Myrmidonen doch besser zu kennen, denn in etwa 30 Minuten hat der Besieger Hektors Feuer gefangen und sich bis über den Helmbusch in die hübsche Sklavin verliebt. Die sich — wie man später erfährt — schon von jeher Hoffnungen auf den Sohn der Thetis gemacht hat und ihm denn schliesslich auch glückstrahlend in die Arme fliegt. Sie rufen beide frei nach dem wahnsinnigen Oswald in Ibsens „Gespenstern“ ekstatisch: „Die Sonne! Die Sonne!“ und der Vorhang fällt. Aber selbst abgesehen von der absurden Psychologie in der mageren gewaltsam auf zwei Akte auseinandergezogenen Handlung — wie verzeichnet sind die Gestalten, wie verfehlt die Versifikation! Dieser Weh- und Achilles ist sozusagen — ganz Ferse; er schreit nach Offenbach. Nur ein einzigesmal scheint er sich auf sich selbst zu besinnen, da als ihm Brisëis einen — Tee kochen möchte. „Dem Achill einen Heiltrank?“ ruft er bitter ablehnend, aber der unerbittliche Textdichter will ihm auch diese Situation nicht ersparen. Ein paar Takte später hat der

männermordende Pelide gehorsamst sein Tränklein schon geschluckt. Uebrigens hätte das Sujet eine prächtige Lustspielszene gegeben: Achilles Mannestrotz von dem unbewussten Zauber zarter Jungfräulichkeit gebändigt. Vielleicht schwebte Herrn Schlicht sogar dergleichen vor. Aber er hat durch den tragischen bezw. pathetischen Grundton, den er anfangs anschlug und immerzu festhält, durch die Hereinziehung düsterer Leichenszenen u. dgl. sich um die einzige Wirkung gebracht, die aus dem Stoffe zu ziehen war. Auch kam ihm plötzlich ein anderer Gedanke der Quere. Stand früher der starke Held dem sanften Mädchen gegenüber, so wandelt sich plötzlich die Grundanschauung und wir sehen den Heros neben einer — Heroine. Aus der milden Taube, die so hausmütterlich um das grosse greinende Kind sorgte, ist auf einmal ein „königliches" Weib mit blitzenden Augen und flammenden Leidenschaften geworden, und die Uebergangsphase bildet ein Stück Buhlerin, die in einem ziemlich tendenziösen Liede ihr bischen Etwas dem Mann ihrer Absichten wie auf dem Präsentierteller entgegenbringt. Dass die Achäer, trotzdem Achill den Troern eben einen zwölftägigen Waffenstillstand bewilligt hat, dessen ungeachtet zuletzt (d. h. einige Minuten später) „zur Schlacht! zum Siege!" gegen Priamus ausrücken, ist eine Kleinigkeit im Verhältnis zu den inneren Widersprüchen in den Charakteren. Auch über die Stabreime im Texte, die sich da ungefähr so ausnehmen, wie Alexandriner in einem altnordi-

schen Heldendrama, wird sich niemand, der über die poetischen Qualitäten des Herrn Schlicht durch diesen Bericht bisher unterrichtet ist, mehr wundern können.

Mit seinem miserablen Librettisten durfte die Kritik gewissermassen in Hemdsärmeln reden; und mit Goldmark selbst konnte nach seinem künstlerisch recht fragwürdigen „Heimchen“ ohne grosse Toilette gesprochen werden. Jetzt, nach der „Kriegsgefangenen“ heisst's wieder den Hut in die Hand und eine ehrerbietige Haltung angenommen, denn die Oper ist — was immer auch in bezug auf den Grad des Gelingens — doch jedenfalls der Intention nach eine mit vollem künstlerischen Ernst und ohne schielende Seitenblicke auf die Schwächen des grossen Publikums durchgeführte Arbeit. Sie wird ihren Schöpfer voraussichtlich nicht mit irdischen Gütern belohnen, aber sie wird ihn als Künstler nach dem „Heimchen“ zu neuen Ehren bringen, und das ist auch etwas.

Gleich der Anfang entrollt ein packendes Stimmungsbild: die Totenfeier des Patroklus, ein Gemisch aus Händel und „Parsifal“, aber dabei sehr eigentümlich in seinen düsteren Tonfarben. Es folgen öde, rezitatorische Mono- und Dialoge, die wahrscheinlich „wagnerisch“ sein sollen, wiewohl sie mit dem Vorbild kaum mehr Gemeinsames haben als die Absicht. Das Goldmarksche Rezitativ ist eben nicht frei melodisch, sondern psalmodisch-formelhaft, es erblüht nicht aus dem natürlichen Tonfall der

Rede, sondern bewegt sich in willkürlichen Intervallen, oft streckenlang auf einem Tone, in falschen Akzenten und sonstigen Deklamationsschnitzern geradezu schwelgend. Ebenso wie das sehr diskrete und meist homophone Orchester Goldmarks fast niemals echt dramatisch wirkt, d. h. als Verkündiger der unausgesprochenen seelischen Empfindungen der Handelnden oder als Regulator des Rhythmus, in dem sich die Vorgänge, Geberden, Schritte usw. auf der Bühne abwickeln sollen. Erst mit dem schönen Terzett „Wie wundersam, mir das ein Weib" (Achilles, Briseïs, Automedon) kommt erquickender melodischer Fluss in die eintönige Wüstenei des „Secco". Leider sind wir damit schon am Ende des ersten Akts angelangt. Die Schlussattitüde, womit Briseïs zu Aphrodite um das Herz ihres Helden fleht, ist analogen Gluckschen Szenen nachgebildet, nur dass der Meister der „Armida" dergleichen gar sehr viel „klassischer" plastisch zu machen verstand als der Komponist der „Königin von Saba", trotz des reizenden Orchestermotivs, das ihm hier einfiel. Der Vorhang senkt sich und wir dürsten eigentlich noch immer nach Musik. Das anschliessende symphonische Intermezzo ist drum willkommen, wenn auch dramatisch gänzlich unbegründet, allzu reichlich aus Wagnerschen Fonds bestritten und wohl auch etwas über die Massen ausgedehnt. Daraufhin geht's in flotterem Tempo fort; Achill wagt an der Stelle „Dein Auge berauscht" usw. wiederum eine warme Kantilene, und bald stehen wir vor einer Haupt-

nummer des Werkes, wenn's überhaupt gestattet ist, in dieser modern durchkomponierten Oper von Nummern zu sprechen. Brisëis singt nämlich eine Ballade zur Harfe (wobei namentlich die faszinierenden Vor- und Zwischenspiele des Saiteninstrumentes von Wirkung sind), die in einen lebhaften, hymnischen Zwiegesang mündet. Kaum fangen wir an, mit in Bewegung zu geraten, so naht Priamus, um die Herausgabe der Leiche Hektors zu erflehen, und nun sind vage Rezitative und Betonungsfehler wiederum in Permanenz. Der Jammer des königlichen Greises wirkt mehr durch die Situation und durch die Worte, als durch ihren Ausdruck in der Musik. Nur wie das Orchester die Empfindungen Achills beim Appell an seine Sohnesgefühle malt, bleibt bemerkenswert. Ein folgendes Sextett wirft uns in den Stil der alten Oper zurück; dann aber spielt Goldmark der Musiker in rascher Folge seine besten Trümpfe aus. Er bringt die Melodie des Terzetts in dem weichen Gesang des Achill „Nur sie allein Brisëis . . .“ bereichert wieder, er lässt den Helden mit leidenschaftlichem Feuer sein glühendes Werben vorbringen, Brisëis jauchzt ihm entgegen und die Stimmen beider vereinigen sich in hinreissender Steigerung zum Zwiegesange. Da ist Glut, da ist Glanz, und das Publikum müsste Fischblut in den Adern haben, wenn es da stille hielte, mag man ihm zehnmal vordemonstrieren, dass dieses dithyrambische Finale seine besten Wirkungen aus dem Schluss des „Siegfried“ zieht.

„Was ist denn Glück", fragt Achilles in der Oper, und der Mund der schönen Briseïs erwidert ihm: „Glück ist Glut, Glück ist Glanz." Ein geheimnisvoller Stabreim kettet diese drei Worte. Jawohl, wer mit achtundsechzig Jahren noch so viel Glut und Glanz sein eigen nennt wie Meister Goldmark — darf der nicht von Glück sagen? Allerdings diese Glut loht selten zur verzehrenden Flamme auf, allerdings dieser Glanz, er hat etwas Gedämpftes, wie das Leichengepränge, das die Oper eröffnet. Aber sie sind da, sie drängen sich den Sinnen um so deutlicher auf, je öfter man das Werk hört und sie geben uns Gewähr, dass Meister Goldmark glücklicherweise noch nicht ans Ende seines schöpferischen Vermögens gekommen ist.

BARFÜSSELE

Oper in einem Vorspiel und zwei Bildern von Viktor Leon
Musik von RICHARD HEUBERGER
(15. September 1906)

Die erste Opern-Première der Saison ist glücklich vorbei. Ein liebenswürdiges Werk, scheinbar anspruchslos, und doch den höchsten aller Ansprüche stellend, den der Natürlichkeit! Nichts für einen, der stark' Getränke schlürfen will, angenehm für alle, die sich von heiterer Anmut, von poetischen Stimmungen leicht anregen lassen möchten. Unsere Theaterfreunde werden auf diesem neu ins Repertoire gestellten, gemütlichen, lyrischen Kanapee gewiss gern ausruhen und sich freuen, dass wieder eine Oper da ist, aus der man ohne Brummschädel mit ein paar fest im Gedächtnis sitzenden Melodien nach Hause geht.

Das Buch hat Leon verfasst, der findigste unter den deutschen Librettisten der Gegenwart, und es war kein übler Griff, Berthold Auerbachs berühmte schwäbische Dorfgeschichte als Opernstoff zu wählen. Die ästhetische Schulweisheit behauptet zwar, gute Romane und Erzählungen gäben schlechte Libretti, aber tatsächlich sind mehrere der gangbarsten Opern aus Gestaltungen rein epischer Stoffe hervorge-

gangen. Ich erinnere nur an Carmen, Cavalleria, Heimchen am Herd, Mignon, Onegin, Rigoletto, Traviata, Undine usw. Sie haben zwar den novellistischen Grundcharakter nicht überwunden, sich aber doch als wirksamer erwiesen wie so manche von vornherein dramatisch entworfenen Stoffe. Die neue Oper verleugnet ihren Ursprung natürlich auch nicht. Sie bringt eine dankbare Hauptgestalt, ein dankbares Milieu, eine sympathische Grundidee: den Sieg der ihrer selbst nicht bewussten, schlichten Anmut. Dazu Kinderidyll (wo es auf der Bühne kindelt, werden alle Elterninstinkte des Publikums wach), Dorfkirchweih, menschliche Vorgänge und Empfindungen, natürliche Sprache, das arme Barfüssele, mit dem niemand tanzen will, und das zuletzt doch den reichsten Bauernsohn bekommt, die humoristische Figur des Krappenzacher, eines schwäbischen Kezal u. dgl. m. Also genau d i e Oper, auf die nach den landesüblichen Prognosen unsere Zeit geradezu wartet, um sich vom „hohlen Pathos und vom raffinierten Nervenkitzel der Moderne“ zu erholen. Ich weiss wirklich nicht, inwieweit diese vielberufene Sehnsucht nach dem Einfachen, Heiteren, die ohne Zweifel in der Brust so vieler S c h a f f e n d e n lebt, beim Publikum ernst genommen werden soll. Wenn man's reden hört, so dürstet es nach Poesie, Stilleben, Huldgestalten, Verklärung. Aber wenn es vor der Theaterkasse steht, verlangt es lieber noch den Kopf des Jochanaan. Sagt, es schickte sich nicht und geht doch in die Laube. Ein hübscher

Zufall hat diesmal das „Barfüssele“ und „Salome“ im Repertoire dicht nebeneinander gestellt. Zwei Opern, zwei Heldinnen, zwei Welten! Das genrehafte Kostümbild neben der sezessionistischen Freske! Das Lämmlein neben der Hyäne! Können die Menschen dafür, dass ihnen die exotische Bestie noch immer interessanter erscheint als das friedliche Haustier?

Heimatkunst ist heutzutage ein Schlagwort und seine eifernden Herolde nehmen Auerbach nicht für voll. Gewiss, dass er das Land mit den Augen des Städters sah, aber doch immerhin mit Dichteraugen. Ueberhaupt waren es ja Städter, welche die Poesie des Dorfes entdeckten (Jeremias Gotthelf hat keine Schule gemacht) und so den Bauernsöhnen den Weg wiesen, auf dem sie dann die vertraute Psychologie des Volkes, den „frischen Erdgeruch“ usw. in die Literatur einführten. Vielleicht wird's mit der deutschen Volksoper ganz analog gehen. Eine aus dem echten Bauerngeist geschaffene Oper ist jetzt wohl noch nicht möglich. Auf den Anzengruber des Musikdramas werden wir warten müssen. Aber Bauernleben vom Standpunkte des Städters belauscht, bietet auch Heubergers Oper. Sie gehört darum der sentimentalischen, nicht der naiven Gattung an.

Otto Ludwig sagt von Auerbachs Roman, sein Reiz bestehe im Schmelz der Gedankenhaftigkeit, in der Melodik seiner Reflexionen. Das fällt im Opernbuche vollständig zum Opfer, ich weiss nicht, ob dem Operninstinkt des Librettisten oder seinem modernen Empfinden, dem schöne Betrachtungen im

Munde von Bauern widerstreiten. Aber das Bildmässige, die Handlung, ist geschickt herausgehoben, und wenn uns auch keine eigentliche Dichterkraft aus diesen Versen entgegenströmt, so spricht doch ein kluger Wirklichkeitssinn aus ihr, der ohne den Stelzgang und die Blumensprache der konventionellen Librettos auskommt. Ich finde das sehr verdienstlich, und auch das sehr hübsch gemacht, wie der Dialog um seiner selbst willen da ist, wie man ihm keine Hast anmerkt, nur rasch zur nächsten geschlossenen Singnummer zu gelangen. Freilich hat sich Leon in der Führung der Handlung noch zu sehr vom Geiste Auerbachs leiten lassen. Wenn Ludwig diesem nachrühmt, dass er „keine Spur von äusseren Spannungskünsten" habe, so weiss ich nicht, ob dieses Lob nicht vor dem dramatisierten Roman ins Gegenteil umschlägt, und wenn selbst Ludwig gelegentlich „die einzelnen Gelenke der Kausalität motivierter" wünscht, so unterstreiche ich diesen Wunsch vor der Oper doppelt und dreifach. Emanzipiert hat sich Leon von seiner Quelle mit der Zeichnung des zweiten Liebespaares (Rosel und Damian), ohne dass es ihm überzeugend in diesem Falle geglückt wäre.

Die angedeuteten Mängel, das Fehlen der Spannung und Steigerung — ein Gegenspiel ist kaum vorhanden — entspringen dem ganzen Charakter des Leonschen Buches. Die Eingangsverse der Oper: „Der Teufel ist g'storben, 's kommt niemand in d'Höll" könnten dem Ganzen als Motto dienen.

Die Milch der frommen Denkart fliesst in allen Adern, die schwarze Farbe ist abgeschafft, selbst der übliche Intriguant und Dorfbösewicht darf sich nicht blicken lassen. Und was den Aufbau betrifft: Die Szenen reihen sich aneinander, statt dass die eine aus der andern herauswächst, und die vom Komponisten akzeptierten Wiener Striche gereichen dem zweiten Akte leider nicht zum Vorteil. Allerdings, wenn Johannes sein Barfüssele aus den Tätlichkeiten der eifersüchtigen Rosel befreit, ist die Handlung zu Ende. Aber doch nur, wenn der Zuschauer durch nichts auf einen Widerstand der alten Landfriedbauern vorbereitet ist. Keineswegs jedoch, wenn wir diese Eltern zuvor gut kennten und wüssten, dass ihr Konsens so leicht nicht einzuholen ist . . . Diese und andere Fehler mag die Merkertafel pünktlich verzeichnen, sie heben aber doch die Tatsache nicht auf, dass Leon sich gerade im „Barfüssele" wieder als der erste deutsche Opernlibrettist bewährt hat. Man muss ein bisschen vom Bau sein, um die Kunst zu würdigen, womit die einzelnen Szenen stets mit der Natürlichkeit des Lebens gestaltet sind. Es gibt unter seinen Kollegen sehr viele, die dichterisch stärker begabt sind, aber keinen, der sich ihm an Meisterschaft in einer neuen und modernen Technik vergleichen könnte.

Dieses „Barfüssele", dem scheinbar jede „reformatorische" Absicht mangelt, bildet doch einen Merkpunkt der Theatergeschichte als die erste Dialektoper. Vordem wagte man die Mundart höch-

stens in einzelnen Szenen, zumal zu humoristischen Zwecken. In unserer Oper steht sie auch dem Ernst gefällig an. Freilich, aus dem Geiste des Schwarzwaldes ist das Werk weder in Text noch Musik geschaffen. Beide verwenden das Lokalkolorit nur als leichten reizvollen Firnis, und der an sich vortreffliche Schnadahüpfl-Streit mutet uns mitunter mehr stoansteierisch als stockschwäbisch an. Indessen auf dem Theater prüft man solche Verhältnisse meist nur auf die Haut, höchstens aufs Herz, nie bis an die Nieren. Für die äussere Wirkung sind sie belanglos.

Heuberger hat seine Erfolge auf dem Boden der Operette gehabt. Sein „Opernball" gilt unter den Augurn schon jetzt als ein klassisches Werk seiner Art, seine „Exzellenz", sein „Baby" verdienten, dafür zu gelten. Dass er diesen angestammten Boden verliess, geschah vermutlich darum, weil die Matadore des Wiener Operettenweltmarktes einen Mann von seinem musikalischen Reinlichkeitsbedürfnis, von seinem künstlerischen Geschmack und seinem Feingeist als einen fremden Eindringling betrachteten und schleunig aus „dem Ring, der alles kann" herausekelten. So rettete er denn sein besseres Ich in den Hafen der Oper. Vielleicht ist es nur ein Vorurteil, wenn uns auch in der Musik des „Barfüssele" der rhythmische Tanzschritt der Operette zunächst ins Auge fällt. Die Tendenz, einen Autor auf seine ersten Erfolge festzulegen, steckt eben in uns allen. Der Dreivierteltakt der Ländler und Walzer

schlägt aber auch, quantitativ betrachtet, entschieden durch, nicht bloss in den eigentlichen Tanzszenen. Selbst in der wunderschönen Melodie, welche Barfüsseles Auftritt im Feiertagsschmuck begleitet und seine grossen Bogen über das Finale des ersten Aktes wölbt, entdeckt man schliesslich, wenn man will, einen Bekannten. Es ist das „Ich habe die Fahrt durch die Welt gemacht" aus dem „Opernball" ins Ernste und Gefühlvolle gesteigert. Die Aehnlichkeit des Notenbildes ist frappant, der Ausdruck himmelweit verschieden, der ganze Fall ein merkwürdiger Beleg für den eitlen Unsinn der Reminiszenzenjägerei. Dieses Finale, ein Duett der beiden Hauptpersonen, bildet den Höhepunkt der Oper, gerade hier erreicht sie eine reine Poesie der Stimmung, die jeden Gedanken an die köstlichen Laster seiner Operetten verbannt.

Ueberhaupt ist dieser erste Akt, der unter anderem ein überaus reizendes Walzerterzett der drei Frauen im Hause des Rodlbauern enthält, ohne Zweifel der geschlossenste, schönste von allen. (Für das sentimentale Vorspiel habe ich, ungeachtet allerliebster Züge nichts übrig.) Den spezifischen Ton des schwäbischen Volksliedes trifft Heuberger oft sehr gut, z. B. in dem Duo „Schatz leb wohl". Das Couplet oder Strophenlied fehlt ganz. Wo er auf die Liedform zurückgreift, wählt er die intimere und feinere (z. B. in Rosels „I weiss net wie mir is"), die am Klaviere mehr wirkt als auf der Bühne. Im übrigen ist die Gestaltung trotz der Tendenz zu ge-

schlossenen Formen von modernem Sinne geleitet. Sprechgesang, Melodram, Prosadialog kommen ganz nach sachlichem Bedarf abwechselnd vor. Heuberger, wie er ist, verschmäht auch durchaus nicht die Errungenschaften der Wagnerzeit, gebraucht z. B. mit grosser Wirkung das schöne Leitmotiv des Barfüssele, nutzt die erinnernde Kraft der Abschiedsmelodie aus, macht sich bisweilen den Spass eines Zitats, wie des „Wer will unter die Soldaten", wenn Dami zum Militär geht u. dgl. Es ist wirklich schade, dass sich Heuberger noch nicht entschlossen hat, den zweiten Akt, der nach dem durchschlagenden ersten in lauter kleine Detailwirkungen zerbröckelt und eines festen Schlusspunktes bezw. eines Schlagers (und wär's ein launiges Strophenlied des Krappenzacher) bedarf, umzuarbeiten. Striche tun's freilich nicht. Gerade das Aphoristische dieses Aktes erweist sich als schädlich. Der liebenswürdige Gesamteindruck wird von Heubergers delikater, bisweilen, wie in der Liebesszene, freilich etwas dickflüssiger Instrumentation wesentlich unterstützt.

SALOME

Oper in einem Aufzug von Oskar Wilde
Musik von RICHARD STRAUSS
(5. Mai 1906)

„Sie sehen, so etwas liegt mir," hat Richard Strauss dem glücklichen Interviewer gesagt, der als Erster der Welt seinen neuen Opernplan bekannt geben durfte. „Salome" nach Wilde! Das verblüffte. Aber wann hätte ein neues Werk von Strauss uns nicht verblüfft? Er war immer der Mann der grossen Sensationen und auch wenn er sie nicht suchte, hefteten sie sich von selbst an seine Fersen. Wochenlang vorher angesagt und in allen Blättern kommentiert, von der Zensur, dieser unfreiwilligen Helferin der Reklame gefördert, im Beisein von mehr als hundert auswärtigen Vertretern der deutschen Musik, Kapellmeistern, Kritikern, Theaterdirektoren, ja sogar einigen Berichterstattern aus Paris und London hat mit der berühmten Dresdner-Ur-Premiere das grosse Ereignis sich vollzogen, und der äussere Erfolg entsprach der erregten Erwartung. „Salome" und „Richard Strauss" bilden heute das Tagesgespräch der gebildeten Welt, und unser Theater, das zweite das Dresden nachfolgt, bildet gewiss nur den Vortrab eines schier unendlichen Siegeszuges.

Nichts ist charakteristischer für Richard Strauss als die Lust zum Experimentieren in den verschiedensten Richtungen und die daraus folgende Mannigfaltigkeit seiner Stoffwahl. Es kommt immer anders als man glaubt. Meinen wir einmal, nun habe er seine wahre Bahn gefunden, sein künstlerisches Lebensziel bestimmt, so biegt er schon im rechten Winkel ab, indessen sein Gefolge nach dem Gesetze der Schwerkraft in der früheren Richtung weiterschiesst. Auf eines seiner Werke nach dem andern hat man ästhetische Systeme aufgebaut; bei jedem hat man dann das frühere abbrechen müssen, bis schliesslich selbst dem Geduldigsten der Faden riss. Nach der Domestica gab es noch naive Gemüter, bei denen der Wunsch wohl Vater des Gedankens war, Strauss werde sich wiederum der Brahmsschen Richtung zuwenden. Nun haben sie die Bescheerung. Brahms und Salome! Das Dementi ist zu köstlich. Straussens ausserordentliche Wandlungsfähigkeit muss nun einmal als ästhetisches Phänomen hingenommen werden. Mit grösserem Rechte als einst Robert Schumann darf er von sich sagen, dass ihn alles Bedeutende seiner Zeit ergreift und in ihm nach musikalischem Ausdruck ruft. Er hat nach kurzem Verweilen im Brahmsschen Tonkreise den Uebergang ins neudeutsche Heerlager vollzogen, hat im „Guntram“ Schopenhauer den geistigen Zoll entrichtet und ist im dritten Akte schon zu Nietzsche übergegangen. Der lustige Till Eulenspiegel im zerschlissenen mittelalterlichen Landstreicherwams und

der Zarathustra in der Toga des Propheten — sie waren bloss verschiedene Kostüme für ein und dieselbe Person. Nachdem Strauss dann noch im „Heldenleben“ das hohe Lied der Subjektivität gesungen, machte er in der „Feuersnot“ dem Simplizissimus und Ueberbrettl sein Kompliment, grüsste dann in der „Domestica“ zur Kunst im Leben des Kindes hinüber, um sich nun der Salome, dem raffiniertesten Sensualismus in die Arme zu werfen. Eine solche launisch-sprunghafte Natur auf ein paar ästhetische Schlagworte festlegen, heisst ihr Gewalt antun. Ein Programm-Mensch ist er nun einmal nicht, sondern Impressionist, um nicht zu sagen ein musikalischer Journalist grössten Stiles, der auf alle Eindrücke des zeitgenössischen Geisteslebens mit seiner glühenden Phantasie reagiert.

Strauss hat Wildes Buch komponiert wie es liegt und steht, nur mit einigen Kürzungen. Er hätte, nebenbei bemerkt, ohne Schaden mehr noch kürzen dürfen. Auch die Prosa des Originals ist beibehalten. Seit Charpentiers „Louise“ scheinen Verse als unmodern zu gelten. Brauche ich noch die Handlung des Dramas zu erzählen? Salome, des Herodes Stieftochter, kommt vom Gastmahl an der Zisterne vorbei, wo Jochanaan der Prophet gefangen gehalten wird. Sie lässt ihn heraufholen und seine Erscheinung weckt in ihr eine jähe, sinnliche Leidenschaft. Aber der heilige Mann weist ihre brünstigen Küsse zurück und flucht der ihn bedrängenden Verführerin. Als dann Herodes, dessen Augen längst

in lauernder Gier auf Salome ruhten, sie bittet, vor ihm zu tanzen, gibt sie ihm nach und beginnt den „Tanz der sieben Schleier“, der des Tyrannen Wollust aufs Höchste steigert. Trunken von ihrem Anblick, stellt er ihr einen Wunsch frei: Sie verlangt das Haupt des Jochanaan auf einer Silberschüssel. Vergebens will Herodes, der eine heimliche Furcht vor dem Propheten hegt, sie davon abbringen, indem er ihr zum Ersatz viel hundert Kostbarkeiten anbietet. Ihre starre Antwort lautet: „Ich verlange von dir das Haupt des Jochanaan.“ Und wie sie den blutigen Kopf erhält, fällt die Entmenschte jauchzend und gierig darüber her, küsst ihn und entzündet an dem greulichen Besitz ihre dunklen erotischen Triebe, bis Herodes, von Ekel erfasst, seinem Soldaten befiehlt, sie zu töten.

Ich habe Leute in heller Empörung gesehen, dass man es wage, einen solchen widerlichen Stoff auf dem Theater zu spielen und dass ein Künstler sich dazu hergebe, ihn in Musik zu setzen. Andere werden mit mir dem Künstler die Freiheit gönnen, alle Stoffe und Probleme zu ergreifen, die ihn anziehen, und führten sie uns in die verstecktesten, schauerlichsten Abgründe des Empfindens. Es wird ja niemand genötigt, ihm dahin zu folgen. Denken wir, um einige frühere Beispiele zu nennen, an Kleists „Penthesilea“ und Marschners „Vampyr“. Aber gerade diese Fälle zeigen auch, wie wenig Nutzen das Theater von solchen Extravaganzen hat. Die Bühne braucht Massengefühle. Ein Fünkchen

von dem Liebesfeuer einer Elsa, Eva, Brünhild, Isolde glimmt in jeder Frauenbrust und Art kann die Art verstehen. Aber wer als ein Entarteter kann die Bestialität einer Salome mitfühlen? Ueber mehr wie eine Ahnung von etwas Unheimlichen, Unbegreiflichen, Schauderhaften, das in der Seele dieses Unweibs vorgeht, kommt kein Publikum der Welt hinaus. Solche Werke sind Seitensprünge, welche schon der Abwechslung halber locken, aber die Hauptstrasse der Entwickelung nicht verlegen können, wahrscheinlich auch nicht verlegen wollen.

Indessen — das psychologische Problem zugegeben — unterliegt seine Bewältigung durch Strauss gar schweren Bedenken. Wenn etwas bedeutend ist an Wildes Stück, so ist es seine Kunst des Dialogs, wie er es versteht, die inneren, schier unaussprechlichen Vorgänge mit Worten anzudeuten, wie er die stockenden Pausen selbst beredt zu machen weiss. Diese bald jähen, bald ungemein zarten Uebergänge, deren Verständnis im Drama der Phantasie des Zuschauers überlassen bleibt, sinnenfälliger zu vermitteln, wäre eine dankbare Aufgabe für einen Musiker, der das subtilste Empfinden für den Verlauf dieser Nervenprozesse hat, der den Dichter hier als Psycholog ergänzen könnte. Allein was tut Richard Strauss? Er erstickt das Drama in der Fülle der Musik, welche die Verständlichkeit des Wortes gerade in den entscheidenden Szenen aufhebt. Weiters lässt er seine Heldin in einem Dialekt aus der Heimat Isoldes sich äussern. Er „wag-

nert", wo er „wildern" müsste und ersetzt die heimlichen, ihrer selbst kaum bewussten, leisen, tastenden, prickelnden, kitzelnden Gefühle des Dramas oftmals durch lärmende, tobende, hochpathetische, grossgeberdige. Damit zerbricht die psychologische Achse Wildes in sich selbst und von dem Drama bleiben einige starke, opernhaft wirkende Situationen. Straussens unbedingte Anhänger sagen freilich: er habe den unsympathischen Stoff mit seinen Tönen „verklärt". Sie vergessen bloss, dass die Liebe, die hier in Frage kommen kann, mehr im Geblüte als im Gemüte sitzt und das blutige Haupt des Jochanaan bleibt ein widerlich Ding, auch wenn's auf einer goldenen Schüssel angerichtet würde. Das Ewig-Unweibliche soll den Musiker nicht hinanziehen. Er hüllt die blutschmatzende Megäre in ein klingendes Prunkgewand, er übersät sie mit Schmuck und Geschmeide aus den Schatzkammern seiner Kunst, er bringt ungeheure, alles Dagewesene überbietende Mittel auf, um die nymphomane Missetat einer hysterischen Dirne zu verherrlichen! „Ein gross Vermögen — schmählich ist's vertan."

Indessen — wie es verdienstlose Weisheit gibt, so gibt es auch bewundernswürdige Irrtümer. Strauss, der grosse Künstler, der nur mit dem höchsten Masstab gemessen werden darf, zwingt uns Respekt eben auch ab, wo er, wie diesmal, seinen Dichter willkürlich umgedeutet und sein intimes Drama veropert hat. Die melodische Erfindung ist in „Salome" allerdings nicht die reichste unter seinen

Werken. Die Themen sind meist unbedeutend und kurzatmig. Allein was tut's? Die öffentliche Meinung misst mit verschiedenen Massen. Bei minder berühmten Komponisten sagt man: ihre Technik sei allerdings enorm, aber die Motive hätten keine Invention. Bei Strauss dagegen: an den Motiven ist wohl nicht viel, aber was weiss er aus ihnen durch seine Technik zu machen! Ein Salome-Motiv, das an den österreichischen Zapfenstreich anklingt, weckt bei uns ganz andere Vorstellungs-Assoziationen, als der Komponist beabsichtigte. Am raschesten prägt sich das Liebesmotiv der Heldin ein, das an der Stelle „Nichts in der Welt war so weiss wie dein Leib" in schwelgerischer Schönheit erblüht. Erstaunlich, was Richard Strauss mit dieser einfachen Tonfolge „macht". Er breitet sie aus, er drängt und treibt sie, er peitscht sie auf zu wütender Gewalt, und wenn sie schliesslich gar, weit ausholend, im Fortissimo des ganzen Orchesters niedersaust, glaubt man, dass sie die Welt umfassen und erdrücken könne. Diese ungeheuren Ekstasen, in denen er den Ossa auf den Pelion türmt und ihr Widerspiel, die süssen, allmählichen Ermattungen, sind echtester Richard Strauss. Wir kennen sie schon aus dem „Guntram" und den symphonischen Dichtungen. Der Tric ist jedesmal derselbe, aber er wirkt stets unwiderstehlich.

Wer den Erfinder Strauss recht einschätzen will, muss sich an den Koloristen, den Rhythmiker, den polyphonen Kombinator, den Harmoniker halten. Der Farbenkünstler in Tönen steht unbestritten da.

Das riesige Orchester von 120 Mann, um dessentwillen im Theater beträchtliche Umbauten vorgenommen werden mussten, dient ihm nicht nur zu den alles niederwerfenden Kraftstellen, sondern mehr noch, um die feinsten und mannigfaltigsten Klangmischungen zu erzielen. Schade nur, dass sich das anfangs wie bezauberte Ohr gegen diesen Reiz bald abstumpft. Er hat Effekte namentlich in den Holzbläsern, welche jene künftige Instrumentationslehre als Denkwürdigkeiten verzeichnen wird, von dem neuen Heckelphon, der Altoboë zu geschweigen. Unter den rhythmisch auffälligen Partien sei das unglaublich schwere Quintett der Juden genannt, wo die Musik sehr drastisch den Jargon und die aufgeregte Geberdensprache des Wochenmarktes von Tarnow spricht. Als Vorbild diente wohl der Streit zwischen Alberich und Mime im „Siegfried". Und während die fünf Juden untereinander zanken, scheint das rasende Orchester die Massakres von Odessa und Kischinew zu schildern. Die Paradenummer der Partitur bildet aber Salomes Tanz vor Herodes. Er beginnt als ein echter arabischer Bauchtanz in a-moll, hat einen prachtvoll ernsten, getragenen Mittelsatz und steigert sich von da zu einem sinneverwirrenden Taumel. Die Taktart wechselt unaufhörlich, und ich glaube, dass das Stück im Konzert sogar besser wirken wird, als in der Oper, wo es für seinen dramatischen Zweck zu lang ist und sich aus dem Zusammenhang der übrigen, ähnlich unruhigen und verpfefferten, an plastischen Gegensätzen armen Musik nicht genug abhebt.

Wir wissen längst, dass Richard Strauss kein geborener Musikdramatiker ist. Die Szene regt ihn zwar an, aber sie bestimmt seine Phantasie keineswegs bis in alle Einzelheiten. Man wird seinen Opern darum am ehesten gerecht, wenn man sie als symphonische Dichtungen auffasst, deren Programm durch Gesang und Aktion erklärt wird. Damit stimmt, dass er sein Bestes gerade in den instrumentalen Zwischenspielen gibt und auf diesen Höhepunkten unbekümmert um den Fortgang der Handlung nach Herzenslust verweilt. Der lange Schlussgesang der Salome, während dessen die ganze Corona der übrigen Personen des Stückes zur Staffage degradiert wird, ist, zumal im Verhältnis zur relativen Kürze des ganzen Werkes, das undramatischeste was man sich vorstellen kann, aber just hier erreicht die hinreissende Gewalt der absoluten Musik ihren Gipfel und depotenziert das Auge durch das Ohr. Durchaus undramatisch ist es auch, womöglich jedes einzelne Wort des Textes im Orchester onomatomusikalisch zu schildern, ein Verfahren, das, wenn Herodes der Stieftochter seine Mineraliensammlung beschreibt, bis zur Karrikatur ausartet, aber dem Komponisten Gelegenheit zu den raffiniertesten Instrumentationswitzen gibt.

Die Gesangsrollen sind wahnsinnig schwer. Man könnte von einem „Hindernissingen“ sprechen, denn das Orchester scheint oft nur die Aufgabe zu haben, den Sänger darin zu beirren, den vorgeschriebenen Ton zu treffen oder ihn aus dem getroffenen Ton

herauszubringen. Eindrucksvoll ist der Part des Jochanaan, worin zum erstenmale seit Händel die Ausdruckskraft der grossen Intervalle im Gesang erprobt wird; charakteristisch jener des zappeligen Paralytikers Herodes, dessen Stimme à la Mime, aber nervös und hastig aus einem Register ins andere springt. Die Salome isoldelt schliesslich so sehr, dass man den inneren Gegensatz der Gestalten, hier die animalische, entartete, dort die seelische, potenzierte Liebe, bisweilen vergessen könnte. Man hat von Wilde gesagt, sein Drama sei „Geilheit, die Geist wird". Also müsste man von der Oper sagen, sie sei „musikgewordene Perversität". Für die Harmonik trifft das zu. Ihr eignet der Hautgout der Zersetzung, sie ist eine Delikatesse für musikalische Feinschmecker. Der reine Dreiklang wird wie Medizin verabreicht. Bloss jede halbe Stunde ein Teelöffel. Dabei höre ich ganz von den oft geradezu blutrünstigen Zufallsakkorden ab, welche aus der polyphonen Stimmenführung sich ergeben. Es ist die bis aufs äusserste konsequente Fortsetzung der Tristan- und Parsifalharmonik, die völlige Entleerung der dort nur halb ausgeschöpften Möglichkeiten freier Modulation. Dabei kommen natürlich oft nie gehörte, bisweilen magische, bisweilen wie mit Strychnin vergiftete Klänge heraus. Der Hexenkessel seines Orchesters brodelt unaufhörlich, seine gurgelnde Flut erglänzt und schillert in immer neuem, unheimlichen Farbenzauber von pechschwarz und purpurblau bis rubin- und karfunkelrot. Im allge-

meinen finde ich aber, dass Strauss als Opernkomponist noch viel zu sehr im Wagnerstil befangen steckt, über den er hinauszukommen wähnt, indem er ihn Zug um Zug übertrumpft. Diese Ueberbietungssucht führt ihn entweder zu Brutalitäten, die dem Ohre Gewalt antun und uns physisch umwerfen, oder zu so feinen Differenzierungen, dass die Unterscheidbarkeit der Nuancen und damit ihr Ausdrucksvermögen verloren geht.

Indes, wie eifrig der Merker auch seine Tafel beschreibt, einer viel verbreiteten üblen Nachrede muss er doch entschieden entgegentreten. So sehr das technische Detail der „Salome" interessiert und hervortritt, so sehr verfehlen sich, die da meinen: all die Effekte des Werkes seien „nur" auf dem Wege der Technik erzielt. Wie? Bloss Technik wäre der versengende Gluthauch dieser Musik, blosse Technik diese elementaren Laute brünstiger Leidenschaft, diese ungeheueren Ekstasen und Erregungen? Nichts davon wäre der Phantasie des Tondichters entsprungen? Glaube das wer mag! Wenn das von dramatischem Feuer beseelte und packend gesteigerte Duo zwischen Salome und Jochanaan Technik sein soll, dann verstehen wir unter Technik eben Verschiedenes. Ich meinte bisher, sie bedeute etwas, was man „lernen" kann, was nicht Ergebnis der inneren, persönlichen Anschauung, sondern der äusserlichen Geschicklichkeit ist. Wie immer man sich aber zur „Salome" stelle: man kann nicht leugnen, dass sie eine Intuition gibt, dass in ihr die Dekadenz des Orients, dieses Nebeneinander brutaler

Kraft und entnervter, nach raffiniertesten Reizen lechzenden Sinnlichkeit in der Musik ein noch nicht dagewesenes, überzeugendes Abbild gefunden hat. Als einen Fortschritt des Musikdramas über Wagner hinaus kann ich „Salome" unmöglich gelten lassen, weil dieses Hinausgehen bestenfalls an unwesentlichen Punkten erfolgte. Als Schöpfung einer grossartigen Phantasie bedeutet sie aber doch unendlich mehr, als hunderte „fest nach des Meisters Spur" im Gleise der Ueberlieferung sich bewegender Opern und Musikdramen. Und so wollen wir's hier mit dem schönen Worte eines alten Stürmers und Drängers, des Dichters Klinger halten, der da bekennt: „Ich liebe alle seltsamen Einfälle. Sie sind das Zeichen nicht gemeiner Herzen."

